



Selección y extracto del  
Trabajo de Ascenso

*Ifigenia*  
la película  
**Film-Escuela de la UCV**

Iván Feo  
Departamento de Cine  
Escuela de Artes  
Facultad de Humanidades y Educación  
Universidad Central de Venezuela  
1995

## ÍNDICE DE ESTE EXTRACTO

---

Aclaratoria	3
CONTENIDOS DE LOS CUATRO (4) LIBROS RESTANTES (2, 3, 4 y 5, no incluidos en este extracto)	4
Intro	5
Sobre el Arte. Y el cineasta como un personaje	6
Trampas necesarias. El medio y el lenguaje	7
Una sola verdad. Ser (solo uno) o no ser	8
Forma VS estereotipo. El falso esteticismo de ifigenia	8
El olvido voluntario	10
El Guión	10
(In)fidelidades a ifigenia	11
El abordaje: interpretar, suprimir, depurar	14
El adiós de Gregoria	15
Una peligrosa caricatura	15
Cuento sin palabras. Y crear es como construir una casa	17
La tentación hecha palabra	18
La reproducción: arte de manos en bolsillos ajenos, con seriedad y decencia	22
Campamento Mater	27
Point of No Return. O presos de patas quedaron	27
Porque el pasado no se recuerda, se imagina	30
Búsqueda dramática	31
Ser y parecer. A propósito de la escogencia de los interpretes	32
Ensayando un destino	34
Prólogo a la filmación. El amante pálido	36
Filmación. Orden en la tormenta	37
El primer día no se hizo la luz	37
1. Pánico en la pista	38
2. Los vientos de Áulide en la Guaira	40
Sacrificio de mariposa o adiós detrás de un biombo	44
El ojo del huracán. Método en la locura	45
Desnuda despedida	47
La didáctica del Orden y el Caos	48
Postproducción	49
En el terreno de los contratiempos	49
Abecedario para una sala oscura (apuntes finales sobre aprendizaje y enseñanza del cine)	49
Breve interpolación para juzgar -sólo un poquito-la estructura de mi pequeña casa...	51
Pedagogía sin enseñanza	51
En el fin esta el comienzo	54

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION  
ESCUELA DE ARTES**

***IFIGENIA, FILM-ESCUELA***

**Trabajo con el cual pretende el autor su ascenso a la categoría de  
Profesor Asistente en la Escuela de Artes.**

**AUTOR: Iván Feo  
TUTOR: Alfredo Roffé  
Septiembre de 1995.-**

### **Aclaratoria**

El texto que sigue es una generosa selección del Primer Libro (o Libro 1) del *Trabajo de Ascenso* que el profesor Iván Feo realizara sobre la experiencia de *Ifigenia, la película* como Film-Escuela.

El material ha sido ligeramente modificado en su forma pero mantiene intacto su sentido. Nos hemos permitido suprimir aquellos tópicos o asuntos que, por diacronía, ya no interesan al lector de hoy.

Cuando se habla de materiales "anexos", los mismos son precisamente el corazón de aquello que a la Academia más interesaba: los componentes del proyecto, casi todos facsimilares, creados en las aulas y los talleres, y que dieron lugar, primero al guión, luego a la producción general de la película, después a la filmación y finalmente a la post producción y al juicio general de todo el proceso. Estos materiales ausentes están referenciados en los "CONTENIDOS" de los libros 2, 3, 4 Y 5, que encontrará de seguida.

## CONTENIDOS DE LOS CUATRO (4) LIBROS RESTANTES (2, 3, 4 y 5)

### LIBRO 2

**Anexo 1:** Enfoques iniciales de los 5 integrantes del Taller de Guión.

**Ricardo García**  
**Raquel Ríos Castro**  
**Iris Peruga**  
**Noely Van Der Dys**  
**Sagrario Berty**

**Anexo 2:** Estructura de la novela *Ifigenia*. Análisis.

**Anexo 3:** Notas extraídas de la novela para el trabajo de adaptación y realización de la película.

**Anexo 4:** Estructura del Guión de la película.

**Anexo 5:** Primer Guión (con sucinta descripción de toda la estructura).

**Anexo 6:** Sinópsis del Guión en 21 líneas.

**Anexo 7:** Sinópsis del Guión en 7 páginas.

**Anexo 8:** Materiales de las audiciones para escoger a la intérprete de María Eufenia Alonso.

**Anexo 9:** Facsímil del primer Plan de Rodaje.

**Anexo 10:** Facsímil del *shooting* de la 1ª secuencia del Guión.

**Anexo 11:** Ficha técnica y artística del film.

**Anexo 12:** Remitido a propósito del atropello cometido por Marta Colomina de Rivera.

### LIBRO 3

**Anexo 5a:** Segundo Guión (sin diálogos).

### LIBRO 4

**Anexo 5b:** Tercer Guión (con correcciones y diálogos de Ricardo García e Iván Feo).

### LIBRO 5

**Anexo 5c:** Cuarto Guión (el "Guión para Leer", definitivo).

## Intro

En Mayo de 1987 en las salas de cine de Venezuela, se exhibía *Ifigenia*, la película. La publicidad que a través de todos los medios, precedió y acompañó su estreno, exponía orgullosa la frase: "La Universidad Central de Venezuela presenta..."

Este trabajo retoma los hechos para referir críticamente la historia del primer "Film-Escuela" de la UCV. Hecho que aparte de despertar el interés y la emoción de muchos, constituyó una verdadera novedad -mundial- en el terreno de la producción cinematográfica profesional.

Los documentos que acompañan estas líneas y los anexos muestran, describen elocuentemente, el carácter de proceso formativo, pedagógico, que tuvo *Ifigenia* como film-escuela. Estos materiales "hablan" literalmente por sí solos. Por eso pretendo abordar aquí sólo algunos aspectos del proceso que, al margen de la relática de los hechos ocurridos, me permiten especular sobre otros asuntos que hoy día me interesan especialmente.

El título del trabajo obliga sí, a una cierta crónica de los hechos y a un tipo de descripción que permita conocer en qué consistió la experiencia. Pero debo tranquilizarlos: sólo incluyo la descripción y la crónica mínimas necesarias para dilucidar lo ocurrido. Creo habérmelas arreglado para introducir suficientes pretextos que permitan la reflexión sobre tópicos que a ustedes como amantes y estudiosos del cine, deben interesar.

## **Sobre el Arte. Y el cineasta como un personaje.**

El largo tiempo transcurrido ha transformado a *Ifigenia, la película*, el Film-Escuela, en sólo la primera etapa de un largo y denso proceso de desarrollo, de madurez, de difícil compadecimiento entre dos quehaceres que, al parecer de algunos, resultan irreconciliables: el de director de cine y el de docente.

Agobia la multiplicidad de roles simultáneos que esta sociedad tiende a hacernos representar. La palabra "rol" es perfecta: teatral, cinematográfica. Parte de la mimesis cotidiana. Rol de esposo, rol de padre, de hijo, de empleado para sobrevivir, de empleado que disfruta su empleo, de ciudadano decente, de profesor, de estudiante, de amante, de artista...

Paradójicamente, el ejercicio artístico no debiera pertenecer al área de lo representado, de lo fingido en la vida, sino al espacio de lo más intrínseco y humano, de lo asumido por la inconciencia. Pero esto es teoría romántica. Para contradecir lo dicho, en Occidente los artistas suelen ser, continuando con las categorías miméticas, perfectos farsantes.

El artista occidental, a diferencia del oriental, es "obra/dependiente" u "obra/adicto". Para él, el arte debe ser obra perdurable, no un "gesto" que se lleva el viento. Esta alienación fundamental por el resultado, también exige a la pobre creación un comportamiento exitoso. La obra, simplificando, no constituye un fin en sí mismo sino un medio para obtener prebendas: notoriedad, reconocimiento y, por supuesto, dinero. ¿Es trabajo el artístico? ¿Es un producto la obra de arte? Dios santo, ¡qué lejos mis estudios de marxismo!

Debo aclarar que, al mencionar "Oriente", me refiero al pensamiento oriental, a la entelequia. En todo caso apunto a las diferencias que existen a propósito de la actitud frente a la obra y a la forma de realización a través de ella. En el Zen, por ejemplo, hay una vertiente culinaria. Díganme ustedes cómo se compadece el "yo" del artista occidental con una cosa semejante (alguien, escupiendo hacia arriba me citará a Paul Bocuse).

Multiplique por millones la adicción y los problemas del artista occidental cuando su obra es cinematográfica, cuando pertenece al cine. Porque ¿cómo puede conformarse un cineasta con hacer suyos como espectadores a los solo centenares de miles de lectores que podría tener, por ejemplo, Mario Benedetti?

Es que el cine es un "medio" de masas. Lo pueden ver muchos. Cabe mucha gente en las salas. No se justifica la inversión que hay que hacer en una película para que la vean pocos (¿?). ¿Cómo hacer una película si no se sabe cuántas personas irán a verla?. Un verdadero problema de mercadeo que el "artista" toma para sí mismo. Es allí mismo donde el artista del cine comienza a diferenciarse del otro (del que escribe o pinta) y a perder(se). A

dejar que las supuestas necesidades y exigencias del medio mediaten su condición de creador.

*"Porque el cine nace con la mácula de ser industria, el volumen de cine que experimenta en la búsqueda de desarrollar su lenguaje fue y sigue siendo ínfimo en comparación con el volumen del producto industrial.*

*Mientras, por ejemplo, el lenguaje escrito dispone de géneros desarrollados como la novela (narrativa larga), el cuento (narrativa corta), la poesía, el ensayo y otros, el cine apenas si puede exponer como evolucionado algo que equivaldría a la forma novelesca.*

*Pero esta atrofia no obedece por ningún respecto a otra razón que no sean las peculiares características de explotación del "medio" cinematográfico. Nada tienen que ver con alguna posible limitación del lenguaje del cine.*

*Por una determinada conducción del fenómeno de mercado es que hoy, cuando hablamos de "ir al cine", pensamos en espectral un tipo de producto con recurrentes características: en 35 mm, en color, que cuenta una historia con su final, de 90 minutos de duración aproximada."*

*Es la sujeción a una convención, lo que nos hace ignorar la posibilidad de ver cine en otro formato, de otra duración o con otro manejo de temas y lenguaje. ¿Es concebible para usted pagar una entrada y ver durante 30 minutos, en blanco y negro, 6 cortos no narrativos, de carácter poético (es decir: ambiguos, sugerentes, polisémicos, sintéticos)?*

**Cátedra de instrumentación y divulgación teórica. Apuntes para Cinematografía I. Escuela de Artes. UCV. 1982.**

De manera que sujétese cuanto sea posible al formato y a las convenciones. De lo contrario podría no hacerse la película. O, en el mejor de los casos, sólo contar con unos miserables centenares de miles de espectadores. Unos infelices que a lo mejor son los mismos que leen a Mario Benedetti.

### **Trampas necesarias. El medio y el lenguaje.**

Casavettes, Truffaut, Scorsese, por citar tres autores que han hecho cine (muy) comercial, saben perfectamente, sin embargo, que el medio es el



medio y el lenguaje, el lenguaje. Pero es que el colectivo (aún un colectivo pequeño como el de los amigos) no suele diferenciarlos. No puede diferenciar entre un tipo de discurso, cualquiera que sea el "tipo" y una máquina de registro de imágenes accionada por el dedo de un mono. ¿Qué esperar, entonces, que entiendan del hecho decisivo, contundentemente decisivo, de expresarse mediante el juego, mediante la comunicación sinuosa, tangencial, cultural, nada animal, no directa, no estrictamente "referencial", como diría Jakobson? ¿Qué esperar que entiendan, y de nuevo simplifico, de un lenguaje que se niega a ser entendido directamente y más bien pretende ser percibido como pregunta y respuesta a la vez? Un lenguaje que no sabe si lo es y que atiende más a la necesidad de expresión que de comunicación. Un lenguaje que más que parecerse en su inutilidad al juego "es" propiamente el juego.

Nada. Se trata de incluir en el juego las trampas necesarias. Casavettes, Truffaut y Scorsese, grandes artistas, se convirtieron en expertos.

### **Una sola verdad. Ser (solo uno) o no ser.**

Aunar roles. He mencionado el de docente y el de creador a través del cine. La escaramuza de tratar de unirlos ha sido parte de un intento global, paulatino, por convertirme en un ser humano mejor. Si se quiere ver de otra manera, la hedonística: un esfuerzo modesto pero decisivo de apuntar a una sola verdad para procurar ser más feliz.

Me he apoyado en la naturaleza propia del trabajo cinematográfico y en la naturaleza del trabajo pedagógico. No ha sido difícil, por tanto, colectivizar hasta los límites permisibles las etapas creadoras del proceso. Con *Ifigenia* la experiencia fue rica, extraordinaria, mucho mejor que trabajos posteriores incluida Tosca. Razones hay que en otro trabajo valdrá la pena explicar y estudiar.

### **Forma VS estereotipo. El falso esteticismo de *ifigenia*.**

A poco más de doce años de haber sido concebida como posibilidad, *Ifigenia*, la película, se me muestra solitaria y cálida, digna y humilde en sus evidentes imperfecciones y sus grandes defectos. Habla por sí solísima de su cierta grandielocuencia, sólo notable si se le ubica dentro de la aberrada cerca que constituyen los parámetros nacionales o latinoamericanos. Parámetros que, por cierto y como siempre ha sido para el cine, creó la óptica europea, interesada en "ver" lo que le conviene. Rousseau por delante y al galope, es decir, tenéis el deber de ser exóticos, buenos salvajes, hijos de... Chateaubriand.

Así, tanto en la prensa nacional como en la extranjera, al margen de las críticas buenas y malas, se me hizo frecuente leer que en la película había "pretensión viscontiniana" (como halago), y un "esteticismo formal (¿?) que obstaculiza el libre desenvolvimiento del relato" (ejemplo casi textual).

Bien, se produjo el distanciamiento. Ella está allí, ya no tan indefensa y yo aquí, viéndola con una sonrisa severa y condescendiente. Las elucubraciones a propósito de su esteticismo me producen lástima y molestia porque dan la razón a la teoría de que somos el campamento minero con limitadas necesidades entre las cuales no se cuentan el gusto y/o la capacidad de producir arte con lo que éste tiene de trabajo ordenado, premeditado, prolijo.

Pero se supone que las cualidades del arte tercermundista deben entrar en el terreno de lo espontáneo, la preocupación social panfletaria, la jacaranda y la exuberancia de cualquier cosa, especialmente de la raza y el paisaje.

En el Festival de Biarritz, del año 78, creo, en la oportunidad de exhibirse País portátil, un director peruano se sentó a la mesa junto a mí. Era una cena ofrecida por la casa *Moet & Chandon* con distintas champañas de la marca acompañando cada plato. El hombre, en franela blanca de huequitos pese al frío del ya iniciado invierno, comentó al servirle el primer plato:

*- Esto cuesta lo que gana un obrero de mi país en un mes.*

Me paré y me fui. No comí. Me pasó e hice lo mismo que cuando recién derrotada la izquierda en su lucha armada, yo llegaba a una fiesta y había alguien bebiendo y cantando canciones de protesta.

La película premiada, bastante mala, fue la suya. En la misma, en un desierto, unos perros se comían a otro que todavía estaba vivo. Me salí. Aunque no era una fiesta lo que me aguaban, la ira me duró mucho tiempo.

En todo caso esas opiniones (creo que miopes) a propósito del esteticismo de *Ifigenia*, ayudan a perfilarla, a caracterizarla por mampuesto: una película ciertamente cuidada y protegida hasta donde nuestras posibilidades lo permitieron. Una película producto, entre otras virtudes, de la atención al uso (no puede ser sino premeditado) de un lenguaje cuya complejidad conocíamos lo suficiente.

Antes del rodaje, a la mayoría de los estudiantes que se formaron alrededor de esa película, ya yo les había enseñado en las aulas que "bonito" era una mala palabra y que no había "forma" que se justificara si no devenía de un "sentido". También manejaban la complicada pirueta de que "un director es un traductor de una materia prima la cual le pide, le exige, ser expresada de una determinada manera". Es decir: a un sentido no se le impone una forma porque resulta, por lo general, un mamarracho.

En la película aprendieron que eso nada tiene que ver con que uno haga "pilotos" antes de una película y planifique una fotografía y escoja los colores consultando con quienes vivieron los años veinte y filme las posibles telas sobre las posibles grecas y se ocupe de hacer sus dibujitos para que el camarógrafo sepa y no improvise, y ensaye meses antes (los personajes, no los textos) con los intérpretes y, sobre todo, planifique durante años porque duda de su inteligencia, cultura y sensibilidad, que son las cosas que más miedo da no tener si se es director de cine.

### **El olvido voluntario.**

Ya he olvidado casi completamente cuál es el "verdadero" relato en *Ifigenia*, la novela. Fue el discurso y eso que llamaríamos las lecturas subyacentes o lo connotado, lo que me soliviantó cuando la leí, muy tarde, en el año 80, a raíz de una hepatitis que, por cierto, también dio lugar a mi tesis de grado en la *Escuela de Letras*. Sé que mentí reiteradamente en las sinopsis que nos vimos obligados a escribir y presentar y en las declaraciones a los periodistas que querían saber de qué se trataba la película. Sé, como Teresa de la Parra, que el problema no era una señorita que escribía porque se fastidiaba, Sé que descubrimos en la profusión de signos de admiración del sacrificio final de Maria Eugenia, una burla de Teresa a más de un asunto exterior al relato. Sé que José Balza tenía razón en deplorar a Uslar Pietri. Pero ya no hay caso. Se me olvidó. Y tantos años trabajando antes del film para entender y comprender la novela perdonan, excusan tal olvido, sin que pueda haber ahora asomo de agravio. Es posible que surja la necesidad, el momento de recordarlo todo. Lo cierto es que la película, para bien y para mal, ocupó en mi cabeza el lugar de la novela.

### **El guión.**

Durante el segundo semestre de 1981, mientras dictaba la cátedra de *Cinematografía I*, concebí la idea de un Taller que emprendiera la escritura de un guión para un largometraje. Un guión colectivo. Reconozco que la aventura fue estimulada por el talento que ya conocía en algunos de los estudiantes que perfilaban como posibles integrantes del Taller. Venía de escribir el guión de *Otelo*, de intentar hacer la película y de fracasar estrepitosamente. *Otelo* fue un proyecto serio, bello y ambicioso pero en el

que trabajé totalmente aislado. Rechazaba y temía la reciente promiscuidad en la que me había visto envuelto durante la filmación de *País portátil*, mi primera película, coescrita y codirigida con Antonio Llerandi.

No había logrado asimilar que tal promiscuidad, como bien debe llamarse, es una de las condiciones *sine qua non* del quehacer cinematográfico y que lo diferencia específicamente de cualquier otro medio de expresión artístico incluídas todas las demás artes de representación.

Digo que entré en una confusa situación donde un cierto asco por la barahúnda y el gentío que tenía que ver con la realización de la obra, se mezclaba con la peligrosa idea de que la filmación había ido alejando paulatinamente a la película de lo que era en el guión. Es decir, temía que aquello terminaría pareciéndose muy poco a la idea que tenía sobre la película.

Recién terminaba *País portátil* y no estaba en condiciones de ver nada claro. Mucho menos, de entender que esa era otra de las condiciones intrínsecas del cine, por lo menos del buen cine: que la obra no debe ser copia del guión, sino su inteligente consecuencia. Que un guión no es un fin en si mismo sino un medio, importantísimo, indispensable es cierto, para acceder a la obra que es la película. Que un guión, como diría luego en mis clases, a manera de boutade recordable, no es más que una "guía grandota". Pero pasarían años antes de que "supiera" lo que en aquellos momentos, cuando más, sólo intuía.

### **(In)fidelidades a ifigenia.**

El concurso para optar al *Taller de Guión* se abrió durante el primer semestre de 1982. No anuncié entonces cuál sería la idea, el tema o el argumento a desarrollar ni tampoco la forma en que trabajaríamos. La prelación fue haber cursado *Cinematografías I y II* conmigo, y el requisito de admisión, para llenar un cupo de 5 estudiantes, fue una entrevista personal a cada aspirante. Quedaron así escogidos: Raquel Ríos, Noely Van Der Dys, Iris Peruga, Sagrario Berti y Ricardo García.

La primera sorpresa que recibieron fue que no había decisión sobre cuál sería el asunto a trabajar. Les propuse 5 posibilidades: versionar *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, *Aquí no ha pasado nada*, de Angela Zago, o trabajar sobre dos ideas mías que a estas alturas no viene al caso recordar. Lo cierto es que el acuerdo sobre *Ifigenia* fue sorprendentemente unánime. Por unas y otras razones *Ifigenia* fue la escogida.

Como el semestre en que debía realizarse el Taller todavía no comenzaba, pedí a los estudiantes un pequeño trabajo, libre el número de cuartillas, en donde trataran por primera vez las "posibilidades-de-enfoque-de-un-guión-sobre-la novela-Ifigenia". Ver anexo.

En esos enfoques preliminares cabe destacar algunas de las inteligentes apreciaciones de Ricardo García. Estos juicios desbordan la especificidad de la obra en cuestión para convertirse en criterios aplicables a cualquier versión que se haga de una obra preexistente.

*"La alteración de la estructura, la invención de personajes y todo lo que se le pueda ocurrir a un versionador, es válido en la medida en que estos nuevos ingredientes, además de aportar la visión particular de quien adapta, no resulten parches mal cosidos a la tela original. Dicho en otras palabras, hay que seducir al texto, no violarlo. Debe evitarse hacer con la novela manejos que ella no admita. De esta forma, plantearse una Ifigenia distinta equivale a plantearse la verdadera Ifigenia."*

Júzguese por el texto anterior de Ricardo, lo mal acompañado que estaba para iniciar aquel Taller.

El trabajo de versionar Ifigenia comenzó por donde debía. Un trabajo de grupo que inició una lectura de la novela ¡en voz alta! Comentarios y anotaciones, siempre generales, sobre posibilidades específicamente cinematográficas e imposibilidades de reflejar en el film ciertas cosas. No se hablaba entonces de estructura.

Lo cierto es que el trabajo tenía la forma de un calentamiento de motores, de un juego preliminar dentro del cual se esperaban las señales que nos llevaran a acometer la finalidad de aquello: la escritura del guión.

Manejábamos el criterio de que, primero que nada, era imprescindible descubrir los asuntos principales que había detrás de *Ifigenia* novela. ¿Qué o cuál sustancia era la que había hecho a Teresa de la Parra crear ese argumento y construir ese discurso? Solamente así, llegando a una claridad y un acuerdo sobre el fondo, entendiendo las motivaciones y razones de Teresa de la Parra: (las que la llevaron a hacer Ifigenia y no otra novela), podríamos comenzar a planear la nueva obra, la del otro lenguaje, la que acaso a algunos no parecería fiel, la hecha para el cine y no para la lectura, la verdadera Ifigenia.

El asunto, complejo pero sobre todo de gran dificultad operativa, se abordó mediante una suerte de juego que luego permanentemente utilizaría en mis talleres: ya conozco perfectamente, mejor que nadie, la novela y ya no me interesa la novela (!!), me interesa la película que hubiera hecho el

autor, de haber hecho cine en vez de escritura. Jugar a esto obliga, repito, al estudio profundo de sentido, de contenido y motivaciones, más que a un análisis de estilo o características del lenguaje de la obra original.

No hay fórmulas para comprobarle a alguien que una lectura "particular" de un texto (escrito o cinematográfico) es la correcta. No se trata de comprobaciones, sino de convencerse uno mismo de ello. Y de aquí, de la presunta legitimidad de una lectura es que debe partirse siempre que se versiona. Alguien debe tener razón a la hora de una controversia sobre el sentido o el significado de una cosa. Y la diferencia de criterio suele tener relación con la presencia o ausencia de profundidad y rigor en el estudio del discurso preexistente. Cito de nuevo a Ricardo García en su texto inicial cuando juzga la versión televisiva de *Ifigenia* hecha por Salvador Garmendia en 1976.

*"El principal error de la adaptación televisiva fue el de convertir Ifigenia en una historia de amor más bien simplona, con todos los convencionalismos que cabe imaginar. Comencemos con un ejemplo: en la novela, María Eugenia parte para San Nicolás sin haber concretado, al menos explícitamente, su romance con Gabriel. Entre ellos apenas hubo un roce de meñiques que casi hizo sucumbir a la protagonista. En la versión de Garmendia las cosas suceden de manera muy distinta; María Eugenia y Gabriel ya se aman antes de que ella se vaya para la hacienda, situación que da pie a una escenita en la que se despiden a escondidas, entre sollozos, en la estación de tren.(...)...volvamos a nuestro ejemplo; en el texto de Teresa de la Parra, San Nicolás representa la prolongación de la represión ejercida sobre María Eugenia. Ante el peligro de un amorío entre ésta y Gabriel, la familia decide alejarla por varios meses de Caracas. Garmendia, por el contrario, hace conocer a María Eugenia lo que la autora evita que conozca: el amor de Gabriel. Su partida y su encierro en San Nicolás refuerzan esta idea del "amor prohibido", del novio cuestionado. En la novela original, la protagonista está destinada a ignorar la realización completa del amor. La versión de T.V. gira, en cambio, hacia lo sentimental: el conocimiento del amor y la lucha por éste".*

El subrayado final es mío para marcar una diferencia del cielo a la tierra entre dos versiones que más que distintas son diametralmente opuestas "en cuanto al sentido de la obra original".

Ni estudiar ni profundizar nada tiene razón de ser si no es nuestro interés respetar el "sentido" de la obra original. Pero si no es así, si priva un cierto grado de humildad por la inteligencia, por la importancia de la obra escogida con sus consecuentes misterios por debajo de la primera lectura, entonces solo cabe trabajar, estudiar muy seriamente, para llegar a lo que en

los años 80 sentimos en aquel Taller: que conocíamos a Teresa de la Parra y a su María Eugenia Alonso y que, en consecuencia, hablábamos por ellas.

**El abordaje: interpretar, suprimir, depurar.**

No me es posible juzgar objetivamente la estructura creada. Eso además sería un trabajo inmenso, desproporcionado para mí que, aparte de coautor, no soy propiamente un crítico o un analista. Puedo anotar que en el proceso de crear la nueva obra fuimos exhaustivos y honestos. Las limitaciones y aciertos de lo obtenido están en relación directa con nuestras propias capacidades. Vaya la mía por delante.

Puedo recordar, releendo los materiales, que la eliminación del diario como tal, fue una decisión trascendente, prioritaria de tomar y ocurrió bien al principio del *Taller I*. Creo que contra el diario conspiró el temor a la tentación de ilustrar con imágenes un texto y el temor a que un texto literario fuera un personaje de la película. Pero no estoy muy seguro.

Mientras leíamos la novela en voz alta, íbamos subrayando, destacando todo aquello que parecía tener importancia para los efectos de escribir la nueva obra y para una posible filmación posterior. Descripciones sobre el comportamiento de los personajes (sobre todo María Eugenia), sobre su aspecto físico, sobre costumbres precisas de la época, sobre el contexto ambiental, escenográfico y, sobre todo, anotábamos lo que nos parecían puntos de partida, ideas que pudieran llevarnos a imaginar una estructura o partes de ésta.

De *País portátil* traía la experiencia de que en cine, por lo general, es necesario sintetizar a los distintos niveles del desarrollo dramático. Recuerdo que el personaje León Perfecto del guión, era una mezcla de él mismo con su hermano Víctor Rafael, quien fue eliminado de la versión cinematográfica. Adelaida resumió en ella los sufrimientos de otras mujeres de la familia Barazarte que también fueron suprimidas en la nueva historia. La relación de la campaña liberal fue reducida a la significativa escaramuza de la que León Perfecto sale victorioso y que permite el enfrentamiento político con Epifanio, su padre. Es decir, los cambios que sabemos se operan en la traslación de la obra preexistente a la otra con un nuevo lenguaje, tienden a ser sintéticos. Aun cuando se añadan nuevas acciones o personajes, la tendencia es compresiva.

Pero claro, no se trata de suprimir por solamente resumir, sino por depurar lo que a nivel del tramado argumental no es sustantivo. O lo que sin ser capital dentro del relato, tampoco lo es para el discurso.

## **El adiós de Gregoria.**

Manejando este tipo de pensamiento operativo, nos comenzó a asustar la idea de que uno de los personajes emblemáticos de la novela, uno de los más queridos y comentados, no parecía funcionar en el guión.

Eramos del criterio de no privilegiar el "decir de palabra". Los personajes actuarían y sólo dialogarían cuando fuese estrictamente necesario. Debía privar el lenguaje "total" del cine, ese del que "la palabra" es solamente "una" articulación, un componente, siempre peligroso, por demás. Así, Gregoria nos ponía nerviosos. Comenzamos a sospechar cada vez más, que el papel de Gregoria en la novela era el de "comodín". Cuando Teresa de la Parra quería decir "algo", emitir un juicio a propósito de, por ejemplo, la sociedad caraqueña, entonces María Eugenia se iba al corral, al traspatio y conversaba con Gregoria que le transmitía, sabrosa y precisamente, en un lenguaje ingenioso y popular, lo que Teresa quería que leyéramos. Pero, dramáticamente no nos funcionaba. Todo lo que íbamos urdiendo como argumento y como discurso que lo sustentara, todo lo que eliminábamos o añadíamos, iba dejando fuera a Gregoria. Hasta que, todavía temerosos de lo que diría la gente, ella misma, ahora silenciosa, abrió la puerta y se fue. Quedó, como sabemos, para llevar la carta a Gabriel al final de la historia.

## **Una peligrosa caricatura.**

Todos los personajes de la novela están tratados de manera "realista". Son factibles como caracteres. Creíbles como seres humanos. Un personaje escapa a este tratamiento durante, por lo menos, una buena parte del relato: César Leal.

El ominoso Leal durante el período en que María Eugenia no lo ve con buenos ojos, mientras es la contrapartida declarada de Gabriel Olmedo, recibe un tratamiento de "caricatura". Compruébese esto leyendo un trozo del artículo de prensa del cual Teresa lo hace autor:

*" Las diversas agrupaciones incipientes de entidades heterogéneas, que fundidas en un mismo credo heroico comulgan, ubérrimas, e inmarcesibles, en las palpitaciones étnicas y sociológicas de nuestra gesta magna, cuyos fastos gloriosos, se evidencian en las colectividades generadoras de la epopeya, que ascendiendo a las cimas ígneas de los Andes, tal cual una epifanía de cóndores..."*



Este artículo lo lee César Leal de viva voz al finalizar una cena en casa de la Abuela. Luego Teresa de la Parra enmienda la plana y convierte a Leal en algo distinto, algo más peligroso para María Eugenia y útil para el drama. Pero el mal de la ridiculización ya está hecho. Porque no es lo mejor, quiero decir, no es lo más saludable, burlarse del poder, o del mal, para atacarlos, cuando sabemos que son el poder y/o el mal quienes tienen la sartén por el mango. La triste salida del cine mexicano durante toda su existencia ha sido: burlarse y ridiculizar a los ricos y poderosos, realizando con esto una especie de exorcismo que los libera (o pretende liberarlos) síquicamente de la opresión, el maltrato, el hambre.

Inútil, ¿verdad? (¿o útil?, depende) Con los chistes, la burla, sólo se logra crear una ilusión de libertad y perpetuar la circunstancia.

El otro mecanismo nefasto que se dispara cuando se caricaturiza a alguien sin referente preciso, es distanciarlo del lector o espectador. "-Ese no se parece a mí, no se parece a nadie que yo conozca de verdad, se parece a muchos pero que yo no conozco"

Decidimos corregir esto y hacer de César Leal un personaje absolutamente cercano. Alguien que no escribiría esa ridiculez de artículo, por supuesto, y que podría pertenecer a cualquiera de nuestras familias. Alguien cuyo comportamiento, lejos de invitar al rechazo, lo hiciera admirable. Un Leal de carne y hueso. Así, seríamos el *Dr. Frankenstein* de un monstruo que se armaría a imagen y semejanza de tres políticos venezolanos actuales: tendría la ridiculez de Leonardo Montiel Ortega, la prepotencia de David Morales Bello y el cinismo de Carmelo Lauría.

César Leal construido así, encarna en sí mismo el discurso que improvisa la noche en que visita, galante y obsequioso, a la familia de María Eugenia. Es una proclama del latinoamericano medio, exitoso, cuarentón y, sobra decir, totalmente corrompido.

He aquí sus palabras de esa noche:

*- El trabajo, el trabajo es el factor más importante de cualquier proceso. Y eso no lo entiende este país. Si este país trabajara sería otro. Y no trabajamos porque somos un país de flojos y de facilistas que estamos buscando la oportunidad y la forma de conseguirlo todo y de disfrutarlo todo sin ningún esfuerzo. Yo soy de la opinión de que eso es así, por la infausta, por la desgraciada circunstancia de que como indios, fuimos conquistados y colonizados por los españoles. Si como indios, hubiéramos sido colonizados, conquistados por los ingleses, la situación sería totalmente distinta: este país sería muchísimo mejor seguramente. Y bueno... indios, colonizados por los españoles y después nos metieron a los*

*negros. ¡Qué maravilla, ¿no?!... Y ese desorden originario, esa especie de desgracia la tenemos que controlar, precisamente quienes conocemos el problema, por una parte, y lo padecemos por otra. Y la solución es una sola : trabajo, este país tiene que trabajar.*

### **Cuento sin palabras. Y crear es como construir una casa.**

Es importante explicar otro criterio metodológico que utilizamos para escribir el guión. Como criterio no es una fórmula, es flexible. De hecho, no funcionó exactamente igual años después en Tosca.

Consiste en comenzar a armar la obra con un verdadero criterio de construcción (¿Constructivismo, formalismo, Eisenstein, estructuralismo, Praga, semióticos?). Se trata de comenzar a inventar la estructura, el armazón secuencial, el esqueleto y, a medida que va lográndose, negarse a incorporarle nada que no sea propiamente estructural. Obligarse a que sólo puede haber huesos, secuencias, hasta que el esqueleto no esté completo y suficientemente verificado. El esqueleto debe resistir patadas, empujones, ponerse permanente a prueba antes de añadir nada de carne ni órganos, mucho menos piel o detalles. Hay que comprobar que los huesos tienen el tamaño y el peso correcto. Que ocupan el espacio preciso, el apropiado para cada uno de ellos. Hay que asegurarse de que articulan bien, que no obstaculizan, con el suyo, ningún otro movimiento.

Así, fuimos armando la estructura, negándonos a hacer una descripción más amplia de ninguna situación por muy clara que creyéramos tenerla. Nada de diálogos. Ninguno. Todo el trabajo del *Taller I* fue para lograr esas exiguas líneas que pueden leerse en 7 hojitas verdes de agenda *LEC* (Libro 2, Anexo 4, Pág. 51) :

- BARCO
- MACUTO
- CASA-Descrip.Cuarto-patio/Ref.San Nicolás
- REUNION BIENVENIDA-CASA PANCHO  
(Cuento San Nicolás) Leal-Mercedes-Invit.
- CASA (Peíto) llega Pancho.
- VISITA A MERCEDES-CONOCE A GABRIEL  
OLMEDO Y ALBERTO

Etcétera, etcétera, y así hasta el final de la estructura del guión.

La idea de trabajar así no fue, no es, formalismo neurótico. Es evitar el enamoramiento y la distracción en cualquier aspecto que en el momento no sea fundamental. Es una forma de trabajar "de adentro hacia afuera".

Porque ocurre, puede ocurrir, que una secuencia débil de la estructura pase inadvertida en su debilidad si se le adorna y engrosa con imaginativas descripciones o atractivos diálogos.

Por otra parte y viéndolo de manera más sencilla, es hacer una especie de *PERT* de la obra y respetarlo para hacer más limpio, efectivo y viable el trabajo.

En todo caso, en la oportunidad específica de *Ifigenia*, allá por los ochenta, sirvió estupendamente para que un profesor bisoño y temeroso organizara mínimamente el difícil trabajo de escribir el guión de un largometraje con 5 estudiantes de cine.

### **La tentación hecha palabra.**

Establecida la estructura en el *Taller I*, la escritura del guión ocurrió en el transcurso del *Taller II*.

El primer paso fue describir brevemente, en 5 ó 6 líneas, cada secuencia. Yo lo hice con las primeras 16 ó 17 y el resto fue repartido entre los 5 integrantes del Taller. Tengo anotado que Noely Van Der Dys escribió de la 17 a la 21, Raquel Ríos de la 22 a la 27, Iris Peruga de la 28 a la 34, Sagrario Berti de la 35 a la 40 y Ricardo García de la 41 a la 46 (Libro 2, Anexo 5, Pág. 61). De ahí en adelante siguió compartiéndose y rotándose la escritura por grupos de secuencias. No tengo la precisión, pero seguramente a partir de la 47 volvió a escribir Noely y así sucesivamente hasta terminar esta primera y sucinta escritura del guión.

Como he dicho, induje a un estilo de la escritura. Manejaba y manejo el criterio de que escribir para cine implica una responsabilidad primera con quien a la postre realizará la obra: el director. Luego están los otros lectores, todos los cuales tienen que ver con la realización de la película, los posibles financistas, los intérpretes y los otros artistas que son, de alguna manera, coautores del film: el director de fotografía, el sonidista, etc.

A partir del guión, el director realiza su "guión técnico" o "shooting" que es una visualización de la película con la mayor cantidad de precisiones que permitan "hacerla". Soy partidario de no seguir llamando a esto "guión" técnico, sino "visualización" o algo similar.

Se supone entonces que el "guión literario" que yo, desde hace años y por razones docentes, llamo "guión para leer", debe ser tela para que el director cosa. La guía grande de la que hablábamos. Debe permitirle imaginar y crear su visualización.

Pero este guión puede estar lleno de trampas. Trampas peligrosas e inútiles.

Un amigo, admirado buen escritor, colocaba en las primeras páginas del guión para un largometraje:

*"Julia era capaz de realizar el más grande de todos los milagros: el amor"*

¿Qué sentido tiene colocar semejante afirmación en el texto del guión de una película? ¿Cómo puede manejarse en lo concreto semejante afirmación, absolutamente literaria? ¿No va a funcionar, precisamente, en contra del pobre personaje (Julia) a la hora de su caracterización?. ¿No será un facilismo del guionista para no desarrollar el personaje y sus situaciones en la forma que un guión de cine lo exige? Tal opinión (¿?) sobre Julia puede comunicársela el guionista al director en medio de una íntima y, por cierto, afectada borrachera. Pero sólo el aspecto "real" de Julia en el film, las acciones "reales" de Julia en el film, el tratamiento que de Julia como articulación del discurso cinematográfico total, haga el director, sólo ese conjunto de operaciones, hará que el espectador se aproxime, se acerque a tener de Julia una impresión como la que alegre y criminalmente coloca el escritor en las primeras líneas del guión.

Hay que recordar que uno de los peligros que surgen, en el largo proceso intelectual y material que significa hacer una película, consiste en "creer que se dijo algo" y luego, si se analiza el film (el cadáver sobre la mesa de disección), el propio autor puede comprobar que no está "dicho" en ninguna parte.

Las trampas literarias acechan por todas partes. Los guiones con textos que hacen llorar y las películas hechas de esos guiones donde no están por ninguna parte los detonantes lacrimógenos. Las risas en las lecturas y no en las proyecciones. Todo esto tiene que ver con la diferencia entre los lenguajes y la incapacidad o impericia a la hora de filmar, de sortear, como digo, las trampas de lo escrito.

Por otra parte, el lenguaje con el que se escribe un "guión para leer", debe ser coherente con el espíritu de lo narrado. En el caso de Ifigenia, debía ser sobrio e ingenioso, sencillo y elegante.

Porque, ojo, no se trata de evitar las trampas literarias y escribir formulando descripciones telegráficas, asépticas, frías. Un buen guión puede tener largos y emocionantes párrafos, quizá páginas, en donde se imagina y se cuenta la película. Relatar la historia y sugerir el discurso cinematográfico. Debe conmover en los términos en que la película, en su momento, lo hará.

Por otra parte el buen lenguaje de guión, ese que, sin trampas, permite imaginar perfectamente la peripecia formal del film, debe contar,

describir, sin hacer uso de terminología técnica que distraiga, confunda o "distancie" al lector.

Veamos la primera secuencia del "guión para leer" de *Ifigenia*.

## SECUENCIA 1 / BORDA DE BARCO / EXTERIOR / MADRUGADA

En medio de una intensa oscuridad vemos algunas luces como cocuyos. Parecen ser casitas de un cerro cuyos perfiles se pierden en el cielo de la noche. Una gasa blanca aparece por la derecha, se atraviesa sobre las luces flotando horizontal y fantasmalmente. Un lento movimiento hacia la derecha nos descubre su origen: es un foulard que, movido por el viento, limita el cuello de un bello e interesante perfil de mujer que observa a lo lejos las luces del poblado. Vemos el mar un poco encrespado. Vemos el rostro de la joven concentrado en la distante costa: es que es la borda de un vapor de pasajeros anclado a alguna distancia de tierra firme. La borda: bronce y madera, tablillas blancas y claraboyas. Se oye el grave pito del barco, y la joven parece salir de su reflexión. Se da vuelta y permanece recostada de la baranda, de espaldas al mar. La pasarela está vacía, tenemos la sensación de que más que noche es madrugada y la joven es, a esa hora, la única que permanece despierta. Ella vuelve a dar el frente al mar. Apoya los codos en la baranda y cruza los dedos de ambas manos. Tendrá 18 años. Es bella, delgada pero absolutamente saludable; blanca, de pelo castaño bastante claro. Su maquillaje, su atuendo oscuro y su porte delatan a una mujer suficiente y segura. También delatan que estamos en la década de los veinte. Ahora la joven, con una risa, parece salir, otra vez, de su ensimismamiento. No es la risa de una mujer, sino de una niña que recuerda alguna travesura. Ríe, sí. Se separa de la baranda dando un paso hacia atrás y observa su vestimenta. Toma los extremos de su falda, alisa unos pliegues, gira en redondo para ver algún detalle de sus medias por detrás. Se acomoda el sombrerito. Entonces nos parece que ella siente ser su propia travesura. Vemos el mar encrespado.

Ahora la joven advierte la presencia de alguien que se acerca: es un joven oficial, gallardamente vestido de blanco, quien pasa por su lado y casi se detiene para saludarla militarmente y en francés:

OFICIAL: – *Bon jour, mademoiselle. Vous ne dormez pas?*

La joven hace un gesto gracioso y coqueto de asentimiento mientras lo ve alejarse. La vemos de cerca voltearse sonreída hacia el mar. Se enseria un poco. Nos muestra su rostro traspassando a lo lejos las luces. Espabila dos veces, lentamente. Vemos el mar.

**(En el transcurso del rodaje, muy hacia el final, surgió la idea de que ella se despojara y lanzara al mar su foulard, la única pieza blanca de su atuendo de luto. Afortunada sí, feliz imagen.)**

Toda la descripción anterior está hecha en términos íntimos, solitarios, nocturnos. Es un lenguaje cuidadoso, de voz baja. Las referencias a la presencia física de María Eugenia en la borda del barco, las referencias a su actitud, inclusive, sugieren puntos de vista en los que va variando el ángulo y la distancia desde donde se la ve. El plural ("vemos el mar"... "vemos tal cosa") hace cómplice al lector y facilita la disposición síquica a recibir y asimilar el cambio de plano, el corte. Y por lo tanto el cambio de punto de vista que "debe" adoptar el lector.

Pongo este ejemplo porque, a pesar de lo expuesto, aquí nos vimos obligados a incluir alguna dureza referida al movimiento de la cámara frente a lo específico narrado: "un lento movimiento hacia la derecha nos descubre..." Okey, pero no es grave. No es lo que muchas veces encontramos en guiones como ladrillos:

*"-La cámara hace travelling lateral izquierdo que permite ver asomada, en el ángulo superior derecho..."*

No sólo no es eso, sino que esta secuencia ejemplo se permite describir con gracia y dulzura:

*"Ahora la joven, con una risa, parece salir otra vez de su ensimismamiento. No es la risa de una mujer, sino de una niña que recuerda alguna travesura..." "Entonces nos parece que ella siente ser su propia travesura"...*

Pero, en todo caso, estamos hablando, con sentido crítico, de una experiencia particular. De un caso concreto. Del objeto de este trabajo. De *Ifigenia*. Es obvio que ésta no es la única manera correcta de enfocar la escritura de un guión. Solo una de ellas, la nuestra, por el momento, hoy día.

De la hechura del guión de *Ifigenia* sorprende la homogeneidad, la similitud de estilo que los 5 integrantes del Taller lograron. Compárense el Anexo 5 (Libro 2, Pág. 61) y el Anexo 5-A (Libro 3), en los cuales todavía yo no había hecho corrección de estilo y compruébese lo que digo. Parecen haber salido de la mano de una sola persona. Yo sólo me reservé, y siempre para ejemplificar, algunas secuencias dramáticas claves como la "borda del barco", el "Beso de Leal" y el "Final frente al espejo".

Del sucinto guión con secuencias de 5 líneas, se pasó a desarrollar el "guión para leer". Cada quien se ocupó de las secuencias que originalmente había reseñado. Sin los diálogos (Anexo 5-A, Libro 3). Se consideró que no

era materia colectiva. Así, al finalizar el primer semestre de 1983, el guión cinematográfico de *Ifigenia*, estaba terminado. Luego, poco más de un año después, en el lapso de un mes, en febrero de 1984, Ricardo García y yo escribiríamos sus diálogos (Anexo 5-B, Libro 4 y Anexo 5-C, Libro 5).

**La preproducción: arte de manos en bolsillos ajenos, con seriedad y decencia.**

Para el segundo semestre de 1983 abrimos *el Taller de Producción I*, lo sucedieron el *Taller II* y el *Taller III* que precedió la filmación de la película en Julio de 1985. Fueron materias optativas para los estudiantes de la Mención Cine y cada taller prelo sobre el siguiente.

La idea fue que los Talleres, además de planificar la producción de la película, diseñaran el Film-Escuela, el sistema de aprendizaje mediante pasantías a realizarse dentro de la película, durante el rodaje.

Este plan de aprendizaje tuvo y de hecho tiene una porción de problemas, todos relacionados con que "en un rodaje quien no está haciendo nada, sobra". Pero, en todo caso, los problemas a solucionar se dividían en dos:

- Los relacionados con la naturaleza del aprendizaje (qué tipo de conocimiento podía pretenderse, quién lo impartiría, de cuál manera)

- Los relacionados con la organización de los pasantes (cuándo estarían en rodaje, cuanto tiempo, en qué plan, etc)

Me ocupé, desde un principio, de convencer a los estudiantes de que a pesar del enorme atractivo de un rodaje, la calidad de una película se garantiza antes, con preparación, con trabajo intelectual y físico. De manera que el verdadero aprendizaje hace rato ya había comenzado.

Hay que declarar que todo esto se hacía sin contar todavía con un centavo de nadie. La esperanza era optar a un crédito de FONCINE y obtener de entidades públicas y privadas el dinero adicional. Estimábamos que la película costaría el triple del crédito que podía pretenderse de FONCINE. A todas luces el primer problema a resolver era cómo conseguir ese dinero. Sabíamos que la Universidad no podría aportar dinero en efectivo, de manera que la imaginación comenzó a funcionar ahora en términos de finanzas.

Alquilamos una pequeña oficina en el edificio "verde" de la esquina de "Perico" y allí se dio inicio a la producción de *Ifigenia*.

Comenzamos por diseñar una presentación (un dossier) que ofrecía la película (aparte de ser un proyecto profesional que yo dirigiría) como un homenaje a Teresa de la Parra en el cincuentenario de su muerte (cabe anotar que fue el único homenaje importante que se le hizo) y la historia universitaria del proyecto.

La primera presentación fue para la propia Universidad. **El 23 de mayo de 1984 el Proyecto Ifigenia fue acogido como "Proyecto de Investigación de la Facultad de Humanidades y Educación"**. La segunda presentación fue para la sucesión de Teresa De la Parra a fin de obtener de ellos los derechos de autoría de la obra. La tercera fue para FONCINE de donde obtendríamos, posteriormente, un crédito por el monto de Bs 1.120.000. Sólo una quinta parte de lo que realmente terminaría costando la película

El aspecto formal de la presentación creo que tuvo gran importancia. No me refiero, aunque tenían su gracia, al logotipo, las carpetas, la papelería. Me refiero a que la información organizada, los gráficos, las fotos y dibujos, todo diseñado y preparado con tanta antelación, prometía el mismo grado de calidad y cuidado para la futura película.

Los Talleres diseñaron las pasantías rotatorias del Film-Escuela. Se decidió dividir la película en 7 áreas de aprendizaje. Para efectos de organización e identificación de los pasantes, se asignó un color a cada área: Dirección (blanco), Producción (negro), Fotografía (rojo), Sonido (verde), Fotofija (azul), Máquina (naranja) y Dirección Artística (morado).

42 estudiantes pasarían, cada uno de de ellos, 7 días en la película. Un día en cada una de las áreas. 14 pasantes por día durante las 8 semanas de rodaje. Las pasantías tendrían carácter de materia electiva. Se le puso como nombre *Taller de Prácticas Cinematográficas*.

La manera de funcionar fue la siguiente: cada pasante tuvo un numero asignado (del 1 al 42) que permitió el cálculo previo de la rotación y el establecimiento de las fechas de asistencia de cada uno a cada una de las áreas. Se elaboraron los carnets que incluían esta información (fecha de cada área) y se entregaron a los pasantes. Se elaboró un perfil de actividades de cada área y se trató de que los pasantes estuvieran bien informados de cuál iba a ser su actividad básica en cada uno de sus días de asistencia al rodaje. El pasante debía, al llegar al rodaje, buscar al "Responsable profesional del área" correspondiente y reportarse. El se encargaría de ocuparlo durante todo el día. Los "Responsables" eran: el asistente de dirección, el productor de campo, el director de fotografía, el sonidista, el fotofija, el jefe de máquina y el director de arte. Al final de la



jornada, el pasante debía reportarse de nuevo al Responsable del área quien firmaba su carnet y hacía en un libro una pequeña anotación acerca del comportamiento "profesional" del pasante.

Este era el perfil de actividades de cada área.

**Dirección:** Observación de la actividad preparatoria y ensayo con los actores. Puesta en escena de cada acción. Rodaje por sucesivos emplazamientos de cámara. Continuidad. Reportes de script. Discontinuidad del rodaje con respecto al guión. Sujeción o irrespeto al guión técnico. Cambio de plan y recursos. Relaciones Director-Asistente-Script.

**Producción:** Participación activa en la producción de campo. Solución de problemas in situ. Desplazamiento fuera del rodaje. Soportes de rodaje: relaciones con personal interno; relaciones con personal periférico; relaciones con público. Logística Regulación y suministro de insumos en rodaje Permisología.

**Fotografía:** Observación de la resolución racional de los problemas de iluminación. Raccord lumínico. Activa participación en la ubicación de luces en el rodaje. Relaciones Director-Director de Fotografía-Jefe de electricistas-Electricistas. Observación de la relación Director-Camarógrafo-Director de fotografía. Exigencias con respecto a encuadres fijos y variaciones de los encuadres con la cámara en movimiento. Relaciones camarógrafo-Foquista. Camarógrafo-Asistente. Camarógrafo-Maquinistas.

**Sonido:** Observación de la resolución racional de los problemas acústicos. Escogencia y colocación de micrófonos. Operación del *NAGRA*. Operación de micrófonos en rodaje. Sonido directo y sonido referencial. Pista "wild track". Recursos de ambiente. Mezcla en rodaje. Relación Director-Sonidista. Sonidista-Microfonista.

**Fotofija:** Participación activa como fotógrafo en blanco y negro, y color, de las actividades del área. Foto de encuadre y de producción. Publicidad, promoción, cartelera. Auxilio a la Script.

**Máquina:** Participación activa en las tareas del área:  
ubicación del equipo de cámara. Construcción de  
vías. Cámaras negras. Manejo del dolly y la grúa.

#### **Dirección**

**Artística:** Participación directa en la realización de los  
diseños elaborados por este departamento.  
Realización de sets escenográficos. Reconstruc-  
ción de ambientes y atmósferas. Ubicación de  
mobiliario y utilería. Organización y colocación  
de vestuario. Realización de maquillaje. Peinados.

Paralelamente al diseño de las pasantías, se trabajaba en las  
actividades de producción de *Ifigenia*, las cuales inicialmente, para efectos  
de los estudiantes, se dividían así:

#### **1.- investigación de la época (entre 1920 y 1929) sobre:**

Vestuario  
Maquillaje  
Peinados  
Muebles  
Utilería  
Arquitectura urbana interna  
Puerto de La Guaira  
Macuto  
Publicidad de la época

De acuerdo al progreso de esas investigaciones, básicamente de entrevistas  
y revisión de material bibliográfico y hemerográfico, debía avanzarse en 2 y  
3:

#### **2.- Diseño de:**

Vestuario por personajes y secuencias  
Peinados (Idem)  
Maquillaje (Idem)  
Escenografías

#### **3.- Ubicación, para posterior consecución, de:**

Muebles  
Utilería  
Telas

Costureras  
Sastres  
Sombrereras  
Casas de antigüedades  
Automóviles  
Locaciones

Todo el archivo de información de Dirección Artística de la película fue grabado en video. La mayor parte del mobiliario, de la utilería, de los automóviles que se utilizarían en el rodaje se registró en esta etapa de la investigación.

La investigación hemerográfica estableció cuáles productos que se anunciaban en los años 20, todavía se vendían en Venezuela. Esto permitió acceder con éxito a algunos "sponsors" importantes: *Maizina Americana, Ponche Crema, Jabón Las Llaves, Seguros La Previsora, Banco Mercantil y Agrícola.*

*Ifigenia*, hasta el momento, ha sido la única película venezolana en establecer con éxito una tarifa de apariciones comerciales. Esto permitió a la producción recaudar Bs 440.000,00 (un tercio del crédito de FONCINE). Lo interesante es que, paralelamente, algunos colegas publicitaban dentro de sus películas alguna marca de cerveza, por miserables gaveras del producto durante el rodaje. Cosa que aún hoy, incomprensiblemente, se sigue haciendo.

La consecución de donaciones de insumos fue vital para producir *Ifigenia*. Todo el vestuario (casi 500 trajes) fue obtenido sin costo en efectivo. Por aclarar con un ejemplo: los casi 200 trajes masculinos y femeninos del desembarco en el Puerto de La Guaira, fueron confeccionados, figurín a figurín, por la *Intendencia Municipal* con telas donadas por las textileras privadas. La obtención de todas estas generosas colaboraciones implicó un trabajo descomunal. Destacar a mucha gente a la elaboración de las presentaciones, a la obtención de los contactos y las citas correspondientes, a abordar a quienes pretendíamos como colaboradores y hacerles la presentación del proyecto.

Este trabajo de logística se mantuvo durante todo el proceso de preproducción, filmación y postproducción de la película.

Hubo muchos bienes cedidos en calidad de préstamo. Todo, cada cosa, fue avalada por uno de nuestros sponsors: *Seguros La Previsora.*

Fueron innumerables las puertas que tocamos. Creo que multiplican por diez la muy grande cifra de los que colaboraron. En los documentos de

archivo que se entregan a la Biblioteca de la Facultad, puede medirse la magnitud del trabajo.

La UCV hizo un gran esfuerzo. Los dos decanos de Humanidades: Roberto Ruíz y José María Cadenas, el Rector Edmundo Chirinos, fueron excelentes "coproductores". Buena parte de la comida en rodaje fue pagada por la institución. Hubo ayuda en el área de transporte, de personal de oficina. En fin, la Universidad participó con toda la infraestructura que, en el momento, le fue posible.

Pero en el terreno de lo material, el papel más importante de la UCV fue el de abrirnos las puertas de terceros que podían colaborar en forma efectiva. La idea de un "Film-Escuela", la imagen de la UCV detrás de un proyecto de cine con características docentes, fue lo suficientemente atractivo, motivador, como para permitirnos obtener buena parte de los recursos necesarios.

### **Campamento Mater.**

He dejado para el final de esta enumeración el más trascendente de todos los aportes de la Universidad: el *Aula Magna*. Allí, aprovechando las vacaciones académicas, estableceríamos nuestro campamento y filmaríamos, utilizándola como estudio, durante las últimas 5 semanas de rodaje. Allí, sobre el escenario en el que se levantaba sorpresiva una vieja casa pastoreña, allí, frente a aquel inmenso doble espacio de pasillos y butacas, allí, bajo los móviles de Calder de toda nuestra vida, finalizó el rodaje de *Ifigenia* el Film-Escuela y fue como una especie de honroso y mágico premio al carácter profesional y docente de nuestro proyecto.

### ***Point of No Return*. O presos de patas quedaron.**

En esta etapa de preproducción ocurrió una de los hechos más importantes relacionados con los propósitos docentes del proyecto. Al margen del aprendizaje que desbordaba en los Talleres, al margen de la planificación sistemática del aprendizaje dentro de la filmación, surgió la idea, dado el gran entusiasmo y el talento de algunos de los estudiantes participantes, de formar a algunos de ellos para trabajar, con cargos específicos, dentro de la película. Teníamos tiempo para hacerlo y así se procedió. Por dar un solo ejemplo, el maquillaje y la peluquería de la película, fueron ejecutados por Chacha Zamora, Marjorie Miranda y Claudia Uribe, estudiantes de la Mención Cine, Estas estudiantes recibieron un apropiado entrenamiento profesional de los señores Francois Paredes y Mois Benlolo. Claudia Uribe fue, además, aprendiz de montaje y hoy se desenvuelve con éxito en ese oficio. Chacha Zamora es ahora una de las maquilladoras más importantes del país, con estudios en USA de maquillaje

especializado y miembro de la *JOE BLASCO MAKE UP CENTER*. La lista que sigue permite reconocer en los nombres de los estudiantes de entonces una buena porción de profesionales de hoy día. Hasta donde sé, de los 35, 21, es decir el 60% exacto, tienen oficios directamente relacionados con la realización de cine. Con la lista de los estudiantes que sólo hicieron la pasantía de la película, parece ocurrir otro tanto.

Me imagino que la experiencia, seria y larga, intensísima e incontrolablemente rica, hizo huella, creó traumas. Shockeó buenamente. Hizo irremediablemente adictos a los talentosos muchachos.

### **ESTUDIANTES QUE TRABAJARON EN LA PELICULA IFIGENIA Y SUS CARGOS RESPECTIVOS.**

1. Ricardo García - Guionista y Asistente de Dirección
2. Noely Van Der Dys - Guionista y Ayudante de Producción
3. Iris Peruga - Guionista
4. Raquel Ríos - Guionista
5. Sagrario Berti - Guionista
6. M<sup>a</sup> Simonette Antoni - Jefe de Producción
7. Mladen Horvat - Jefe de Producción
8. Virginia Sardi - Aprendiz de Script
9. Liliana Sáez - Asistente de Producción
10. Miguel Cárdenas - Ayudante de Producción
11. Lanfranco Spadaro - Ayudante de Producción
12. Darío Rasquin - Ayudante de Producción
13. Marta Rivas - Asistente Dirección Artística
14. Eliecer Guzmán - Asistente de Dirección Artística
15. Carolina Aular - Asistente de Dirección Artística
16. Orlando Paredes - Asistente Dirección Artística
17. Aldo Muzzarelli - Vestuarista
18. Olga López - Asistente de Vestuario
19. Dali Yazawa - Asistente de Vestuario
20. Raúl Rolla - Asistente de Vestuario
21. Alirio Rivero - Asistente de Vestuario
22. Morella Gutiérrez - Asistente de Vestuario
23. Marta Díaz - Asistente de Vestuario
24. Carmen Zamora - Maquillaje y Peluquería - Mobiliario y Utilería
25. Claudia Uribe - Maquillaje y Peluquería - Asistente de Montaje
26. Marjorie Miranda - Maquillaje y Peluquería
27. Richard Azuaga - Mobiliario y Utilería
28. Astrid Lander - Mobiliario y Utilería
29. Luisela Alvaray - Mobiliario y Utilería
30. Dávide Martini - Mobiliario y Utilería
31. Luciano Pacheco - Mobiliario y Utilería

32. Ángeles Colls - Casting
33. Rommel Porras - Casting
34. Nancy de Vivas - Asistente de Foto Fija
35. Natalio Lorenzo - Aprendiz de Cámara
36. Gonzalo Denis - Director Artístico (**Facultad de Arquitectura**)
37. Valentina Herz - Asistente de Dirección Artística (**Facultad de Arquitectura**)

#### **LOS 42 PASANTES DE *IFIGENIA***

1. Agustín Velazco
2. Alirio Rivero
3. Ana T. Arrundell
4. Astrid Lander
5. Carlos Martínez
6. Carmen Tovar
7. Clara Daza
8. Conny Viera
9. Cristina Pérez
10. Delia Lucena
11. Edgar Terrazas
12. Eduardo Caballero
13. Eliecer Guzmán
14. Elma Noguera
15. Fabiola Trevisón
16. Francisco Ramírez
17. Gabriela Núñez
18. Germán Aponte
19. Jacqueline Mejías
20. Jorge Carruba
21. José Villalba
22. Liseth Flores
23. Luisela Alvaray
24. Margarita Márquez
25. María Gabriela Colmenares
26. Marina Levy
27. Martha Díaz
28. Martha Rivas
29. Mary Alma Fuster
30. Milton Provenzali
31. Nancy Urosa
32. Nery Pino
33. Omar Borges
34. Orlando Paredes

35. Raúl Rolla
36. Segundo Cardozo
37. Sergio Méndez
38. Valentín Abreu
39. Virginia Rojas
40. William de Sousa
41. Wilmer Fuchs
42. Zobeida Guzmán

### **Porque el pasado no se recuerda, se imagina.**

Venezuela no tiene memoria. Es ya un lugar común afirmarlo. Causa y efecto de esa afirmación constituye el hecho de no conservar prácticamente nada de su pasado arquitectónico. Para construir la Avenida Urdaneta (años 50) se derriba el Colegio Chávez, la antigua casa colonial del Conde de La Granja, un monumento urbano comparable a la Quinta Anauco como construcción rural. Lo que queda de la parroquia La Pastora son miserables pensiones ocupadas por ecuatorianos y peruanos. Paradójicamente, en estos dos países hay criterios conservacionistas de alto calibre. Y si de lo histórico no nos ocupamos, ¿qué queda para la arquitectura urbana normal? ¿Cómo era *Chacaíto* en 1961, antes de los elevados? ¿Se acuerda de la *Gran Avenida*? Ni siquiera en materia fotográfica hay un patrimonio regular, digno de apreciarse.

De manera que hacer una película de época en un país donde "lo simplemente viejo" es, sencillamente, "lo antiguo", no es nada fácil. 1924, fecha intermedia de nuestra historia hubo de reconstruirse con sangre, sudor y lágrimas. Pero el Dios de la Abuela de María Eugenia, dentro de todo, estuvo con nosotros.

Primero el esforzado trabajo de investigación y búsqueda de locaciones y luego el inteligente trabajo del equipo de *Dirección Artística* comandado por Ricardo Fuenmayor, Gonzalo Denis y Daniel Briceño, hicieron que una serie de locaciones se convirtieran en espacios casi ideales para el desarrollo de nuestro argumento: un *Hotel Miramar* en el suelo, volvió a tener el brillante atractivo y el glamour de cuando Gardel lo visitara. Un abandonado lateral de un muelle del Puerto de La Guaira (véanse las fotografías comparativas) adquirió la bulliciosa vida de una mañana en que los botes descargaban a los pasajeros del "Arnus". Una vieja pero impecable casa ¡en el Country Club! se convirtió en la Hacienda San Nicolás, aquella robada al padre de María Eugenia. La pista de aterrizaje de una hacienda en Caucagua, pasó a ser *Sabana Grande* para el picnic y el aterrizaje del *Stearman 1923*. Lo otro, ya lo hemos dicho, fue el *Aula Magna* donde se construyeron los interiores de las casas de "la abuela", Mercedes Galindo y Tío Pancho.

### **Búsqueda dramática.**

Del casting de *Ifigenia*, se recuerda mucho la intensa campaña de búsqueda de la joven actriz que interpretara el personaje de Maria Eugenia Alonso y la final y feliz aparición de Marialejandra Martín.

Salvo las actuaciones de Jean Carlo Simancas y Vilma Ramia, el resto del elenco fue integrado por actores que no eran profesionales. Así la presencia de Guillermo Feo (Tío Eduardo), Diana Insausti (María Antonia), Enrique Aular (Perucho), Elsa Martínez (Tía Clara), Cecilia Martínez (Abuela), Luis Castro Leiva (Alberto), la mía propia como César Leal y la memorable actuación del aterrorizado escritor Adriano González León como Tío Pancho.

La razón que explica éste y otros de mis castings, es que los mejores actores y actrices venezolanos no están necesariamente en el oficio, sino en los ministerios, las publicidades, los liceos, dedicados a labores del hogar, en cualquier parte menos en el pequeño, restringido y mediocre mercado que constituyen la televisión y el teatro nacional. Si es que se le puede llamar mercado. De manera que mis proyectos sufren por la búsqueda de personal dramático. Es tarea vital, de la que me ocupo desde la escritura misma del guión.

Esta característica de utilizar actores no profesionales, preocupa seriamente a algunos que piensan que el trabajo de dirección es mucho mayor y más complicado en este caso. No lo creo así. Mis niveles de exigencia afectan tanto a los actores profesionales como a los que no lo son. Es más, es muy probable que un buen actor no profesional permita establecer con él condiciones de trabajo y ensayo mucho más ventajosas que las que son posibles con un profesional.

Pero la diferenciación puede ser, más que antipática, inútil. En mi caso, el director se adapta al actor y trabaja de acuerdo a sus condiciones personales. No es posible en nuestra circunstancia aplicar ningún método unívoco, rígido. Hay actores que pueden improvisar y lograr riquísimos resultados con esto. pero los hay que pierden y nos hacen perder miserablemente el tiempo improvisando.

Diana Insausti (Tía Maria Antonia) podía hacer 45 minutos de improvisación, manteniendo en alto el interés de los que la veíamos, con sólo decirle:

*- Este es tu cuarto. Tu esposo Eduardo te escondió los bombones porque estás muy gorda. Yo te escondí un caramelo en alguna parte. Eduardo salió pero llega pronto. Comienza.*



Y, efectivamente, Diana, sin hablar, hacía de semejante tontería un espectáculo digno de disfrutarlo.

Pero Guillermo Feo (Tío Eduardo) no servía para eso. Necesitaba interiorizar cada situación y, como buen siquiátra, cerebralizarlo todo para luego vertirlo en la conducta del personaje.

A Adriano había que diseñarle todo recorrido, paso a paso, pero a Cecilia Martínez había que dejarla libre, verla y luego decidir cómo la filmaríamos.

Un actor como Jean Carlo Simancas permitió hacer todo: estudiar, improvisar y, sobre todo utilizarlo como ejemplo de trato, de trabajo con el director, frente a los no profesionales.

Jean Carlo y yo establecemos esa relación perfecta del actor inteligente con el director, mezcla de amor, respeto y dependencia. Un actor, sobre todo si es de cine, sabe que el único que tiene todo en la cabeza, el único que puede ordenar y desordenar en el caos, el único que puede hacer que alguien quede bien, es el director. Lawrence Olivier, en su conmovedora autobiografía: Confesiones de un actor, afirma que mientras mejor y más viejo es un actor, más depende de su director. Es una suerte de progresión de la afirmación socrática: "Sólo sé que no sé nada".

Y es que los actores temen, permanentemente, el ridículo. Y necesitan confiar plenamente en el titiritero que mueve los hilos. Suelen recordar que ese emotivo plano que están filmando, ese tour de force, puede convertirse en una voz en off que ilustra la mano anónima de alguien mientras acaricia el apoyabrazos de una mecedora. Un buen actor de cine tiene que saber de las ilimitadas posibilidades de construcción (o de destrucción) que tiene quien lo dirige: ese que ahora le dice: -No pierdas el tiempo, no te veo la cara. O le apremia para que no termine el texto antes de llegar al dintel de la entrada.

### **Ser y parecer. A propósito de la escogencia de los interpretes.**

Es necesario conocer perfectamente quién es el personaje en profundo. Cuál es su posición y la necesidad de sus movimientos en el juego dramático. De qué manera es útil a la acción dramática, cómo la moviliza. Y me hago una idea de quién sería la persona conocida por mí, no el actor, que podría "ser" (no hacer) ese personaje. El ejemplo de donde sacamos a César Leal es bastante ilustrativo. Luego pienso en actores internacionales conocidos y me planteo quién podría ser. De estas operaciones termina por establecerse quiénes son los seres humanos en quienes podría encarnar este personaje. Ahora, por fin, me dedico a la búsqueda del actor

profesional, o no, que se parezca en todos los sentidos a ése o ésos otros seres que han prefigurado el personaje.

Sin embargo, la visión concreta que se tiene de un personaje puede cambiar con la aparición de un actor distinto al tipo planteado originalmente. Lo importante es que el "fondo", aquello de cómo es útil a la acción dramática, no se afecte.

Puedo poner un ejemplo ocurrido en el casting de *Ifigenia*. Originalmente Tío Pancho iba a ser interpretado por Sergio Facchinelli, un estupendo actor que nunca en su vida ha actuado pero con las condiciones histriónicas más envidiables. Un comediante al estilo de Tognazzi. Sergio, incluso, me ayudó como partner en las audiciones que condujeron a la escogencia de Maria Eugenia Alonso.

Tres meses antes de comenzar a rodar, Sergio me comunicó que por razones de trabajo no podría hacer el papel. Entramos en crisis y comenzamos a darle vueltas al asunto. Una amiga soltó:

- *¿Y tú no eres amigo de Adriano González León como para pedirle que te lo haga?*

Me sorprendió la sugerencia. Pero no por descabellada sino porque, teniéndolo tan cerca, no se me había ocurrido antes. Luego entendí la razón de por qué lo había ignorado: Adriano (autor de la novela *País portátil*) iba a ser en la versión fílmica de su propia obra, un personaje: el anunciador de José Eladio, ventriloquo que recorría las ferias de pueblo con su muñeco. En esa oportunidad, luego de asegurarme que lo haría, a última hora se negó. Sin embargo, y aquí funciona el ejemplo, podía ser un estupendo Tío Pancho. No obstante no parecerse a Sergio y al perfil que hasta el momento habíamos manejado, era una idea excelente. No era un comediante pero tenía una gracia extraña. Era hablachento con una retórica muy atractiva y, sobre todo, poseía la vehemencia que todos le conocemos. Adriano, como Don Roque, el muñeco de José Eladio, siempre parece estar bravo. Lo visualicé clarísimo en la secuencia en que finge molestarse con la Abuela por el reclamo que ésta le hace por traer tarde a María Eugenia. Allí lo vi mejor que Sergio. Cambiábamos la natural gracia de uno, por una más dramática y no menos atractiva forma de comportarse.

Tío Pancho comenzó a transformarse en Adriano González León y la metamorfosis fue violenta, cuestión de días. Hoy me parece que nunca ha debido ser otro, a pesar de todas las peripecias que tuvimos que hacer para convencerlo primero, y dirigirlo después.

Con el casting de *Ifigenia* acertamos en un muy alto porcentaje. En todo caso, el trabajo y la relación con los actores fue más que ideal. Se

ensayó durante meses, no el texto sino los personajes. Estaba prohibido memorizar el texto porque la pretensión era hacerlo, oportunamente, en el transcurso de ensayos especiales.

### **Ensayando un destino.**

He aquí una sucinta relación, casi una receta reproducida, que ilustra cómo funcionamos a nivel de ensayos en *Ifigenia*:

1.-Lectura privada del guión por parte del actor, con la expresa instrucción de no memorizar nada.

2.-Discusión de mesa con el director. ¿Qué entendió, qué no? ¿Qué le gustó, qué no? Opiniones generales y particulares sobre el personaje. Su conducta. Sus justificaciones.

3.-Trabajo de mesa colectivo. Como punto de partida se lee el guión, pero nunca por los actores. Lo lee el director u otro personaje con facilidad para crear interés. La lectura puede ser interrumpida para preguntar o discutir algo.

4.-Trabajos de improvisación con el director. Se comienza dando todo tipo, la mayor cantidad, de información de la situación sobre la que se pretende improvisar y, además, el director participa de la improvisación como otro personaje (no lo deja solo). Progresivamente se va reduciendo la información hasta llegar a un ejemplo como el narrado con Diana Insausti y el caramelo. Las improvisaciones más castigantes y difíciles son las que el actor debe realizar sin compañía, suponiendo la soledad total. Los trabajos de improvisación pueden remedar o recordar situaciones del guión, pero esto no es indispensable.

5.-Si el actor no es propenso y no saca beneficio de la improvisación, entonces se crean en el momento situaciones concretas y casi se escriben los textos que deberá decir en estos ejercicios. Se le insta, sin embargo, a no memorizar, a no decir siempre los textos de una misma manera, sino a girar sobre ellos enriqueciéndolos (es una forma de hacerlo improvisar, de todos modos).

6.-Improvisación colectiva. Una vez que ya lo han hecho solos con éxito, se planean ejercicios en los que participen varios actores. Entrego a la *Biblioteca de la Facultad* un video con la primera improvisación colectiva de *Ifigenia*. Un sádico disparate donde intervienen la Abuela, Tía Clara, María Antonia, Eduardo y María Eugenia. Como facilitadora actuó Marie Simonette Antoni. Yo hago de mesonero (ruso, pareciera) lo que me permitió intervenir, acercarme a cada uno y sembrar todavía más el caos. Esta improvisación

inolvidable por los disparates lanzados y los nervios de todos, consistió en una cena real en donde cada quien debía manifestar las características fundamentales de su personaje.

7.-Ejercicios de apropiación del personaje. Es posible que en el transcurso del trabajo o de un día para otro, surjan ideas precisas acerca del comportamiento específico de un personaje: un gesto de boca de Eduardo cuando algo no le gusta, puede ser advertido por el director u otro actor y considerarse apropiado. Entonces se trabaja ese gesto para que permanezca con el personaje. Una manera de mirar de María Eugenia cuando escucha y no pretende dar respuesta a lo que oye. Una manera de caminar de Gabriel o de disponer las cosas sobre una mesa. Todo esto se ejercita de manera de incorporarlo a la forma de ser del personaje. Ponerse la ropa o ropa parecida a la del personaje es un ejercicio de apropiación muy importante.

8.-Todo ejercicio se termina y comienza una evaluación a la que da inicio el o los participantes. Por último el director.

9.-Los trabajos de discusión de mesa sobre los personajes y el guión se suscitan, se proponen permanentemente. Aunque en realidad, cada ejercicio da lugar a una especie de discusión de mesa.

10.-Los ensayos y la memorización del texto. Una vez que se considera inminente la filmación, conocidas ya las locaciones donde se filmará, se reúne a los actores, por secuencia. El proceso es el siguiente: cada quien lee su parte y todo se graba en cassette. Están presentes el director, el asistente y la script. Los actores no releen el guión. Sólo el director y su equipo pueden hacerlo. Los actores comienzan a decir de nuevo los textos y se graba cada vez. Se escucha lo dicho. Comienzan las correcciones a propósito de lo que se obvió y lo que se añadió improvisando. Comienza a aparecer lo sustantivo y lo deleznable pero, sobre todo, puede verse como funcionan esos textos en boca de los intérpretes. Se cambia la estructura de los diálogos para adaptarse a la manera de decir de cada quien. Y algo muy importante, empieza a funcionar el valor de lo gestual, de la imagen, sobre la palabra. Una actitud, un gesto de un actor puede aportar el sentido que elimine de un solo golpe un párrafo completo. Aquí el director, si ha sido coguionista, deja de serlo para comenzar a ser y a realizar el trabajo de director.

Como puede verse, después de ensayar una secuencia de esta manera, los actores terminan por memorizar el texto. Pero, ¿cuál texto?. Uno hecho por ellos con la aprobación del director. Unos diálogos que han evolucionado y que, muy probablemente, responden mucho mejor que los originales, al sentido total de la película y sus personajes.

Después de todo este trabajo quedan los ensayos in situ, donde los propios actores, pero también los decorados, las luces, el maquillaje, el vestuario, todo, incluido el azar, incidirán para seguir cambiando el guión, es decir el destino de la película.

### **Prólogo a la filmación. El amante pálido.**

Faltando sólo 30 días para comenzar el rodaje, a Jean Carlo Simancas se le diagnostica hepatitis. Se le envía a tres médicos distintos para asegurar el diagnóstico. Se presumía un espíritu maligno detrás de esta tragedia.

Contactamos a alguien que también podía hacer un Gabriel Olmedo estupendo: nuestro amigo Daniel Lugo. Pero Daniel estaba montando una obra de teatro en San Juan de Puerto Rico y la obra rodaba de jueves a sábado. Producción se dio a la tarea de conseguir, a través de particulares y de la Fuerza Aérea Venezolana, que a Daniel se le buscara en un avión el domingo en el día y se le regresara a San Juan el jueves en la tarde para su función. Se hicieron los arreglos en el plan de rodaje para que los "llamados" de Gabriel Olmedo corrieran de lunes a jueves solamente.

Prácticamente conseguidos los vuelos, Jean Carlo presentó una inexplicable mejoría. Los médicos analizaron los exámenes y declararon la levedad de la hepatitis: los niveles de transaminasas y bilirrubina se habían normalizado completamente. Jean Carlo podría filmar en condiciones especiales de tranquilidad y sosiego pero ¿no podría besar a la protagonista!, con lo que las escenas pasionales habría que replantearlas o dejarlas para mucho después.

Jean Carlo sólo filmaba en el *Aula Magna*, de manera que en el camerino de los directores de orquesta, ese que está muy cerca del escenario, se le colocó una cama de hospital, reclinable, en donde él, con una palidez que convenía especialmente a su papel, esperaba su llamado al set después que yo hubiera ensayado la plantilla de movimientos de su personaje con un doble, un "dummie" como se le llama en argot. Todo el personal de la película, incluidos, por supuesto, los pasantes, recibieron tres dosis de gamaglobulina intramuscular. Producción se encargó de que nadie escapara de la inyectadora.

## **Filmación. Orden en la tormenta.**

¿Qué decir de ese tren que, parafraseando a Truffaut, avanza disparado en medio de la noche?. ¿Cómo contar o describir los límites físicos de esa enorme trituradora, esa máquina de moler carne que es una película en rodaje?.

Un diario, una bitácora, aproximaría al suceso. Pero no lo hay ni es la idea hacer una descripción indiscriminada de lo ocurrido, por divertido o pintoresco que sea. He de elaborar, apoyándome en lo que permite mi disgresiva manera de exponer, un discurso aleccionador que parta de la experiencia *Ifigenia* en específico, pero que la desborde y aproxime -con dramática lucidez- al asunto de... ¿en qué consiste "dirigir" un film?

Si el director ha hecho buenos shootings de cada secuencia, si las locaciones son las previstas y conocidas, si los actores funcionan todos de acuerdo a los ensayos realizados, si los técnicos se comportan como se espera de ellos, si el dinero alcanza, si, en fin, los vientos de los dioses soplan en la dirección adecuada, entonces ya hemos descrito el trabajo del director. Éste se limitará a ejercer, a poner en práctica lo que hasta el momento había sido proyecto y papel, intención y propuesta.

Pero sabemos que no es así. El Director crea. El director irá descubriendo, de forma natural y contranatura, para bien y para mal, los innumerables caminos que se le abren para avanzar y buena parte de ellos consisten en cambiar lo previsto, lo planificado. A nivel creativo esto no debe extrañar ni parecer malo. Si se tiene el criterio de que la obra surge ahora, el director estará, precisamente, a la espera de las señales que lo hagan crear, no importa la dosis o sobredosis de invención de la que tenga que echar mano. No importa de cuanto de lo planificado tenga que prescindir.

Y las señales vienen. A veces como música: haciéndote sentir ridículamente feliz por la hipersensibilidad en la que te obligas a estar: solo en medio de tanta gente. A veces como gritos: sorprendiéndote en tu buena fe, recordándote que dependes de todo, que no eres capaz como creías.

## **El primer día no se hizo la luz.**

El primer día de rodaje es la estación de San Nicolás (el tren de El Encanto, con el mismo locomotorista que tuvimos en País portátil, buen augurio). Debo decir que César Bolívar, quien hacía la fotografía y la cámara, salvó la filmación de ese día. Yo no había tomado en cuenta que en esa estación intermedia, por un enorme talud lateral, la luz se iría 3 horas antes de lo previsto. Me di cuenta tarde y lo que quedaba de mi shooting no podía filmarse en ese corto lapso restante. César, pasando por encima de mi

desesperación, propuso una forma de filmar lo que quedaba y eso fue, en definitiva, lo que hicimos. Salvó, repito, nuestro primer y apretado día de filmación. Dirigió por mí.

Todos los exteriores y la Hacienda San Nicolás debieron resolverse en las primeras semanas. Luego (por 4 semanas) iríamos al *Aula Magna* donde se construirían los sets de las casas de la Abuela, Mercedes Galindo y Tío Pancho.

Los exteriores de calle fueron fuertes e interesantes. Divertidos. Allí se jugaba lo descriptivo, el contexto formal, la reconstrucción de época que teníamos que ser capaces de realizar. Una prueba de pulso contra la ciudad desvalijada. La llegada de María a casa de la Abuela, parte los cortejos de Leal, alguna escena con Tío Pancho. Afirmo que fue una prueba para Producción porque cualquier planito general exigió pintar la calle completa y disimular postes, avisos, cualquier cantidad de obstáculos visuales. Y luego: *-No te salgas del encuadre ni un milímetro por la izquierda que ya viste la cabina de teléfonos...* El parto con dolor de no poder mover la cámara libre, decentemente.

Dos locaciones fueron escenario de nuestra capacidad de supervivencia. Después de ellas sentimos que podíamos hacer *Los 10 Mandamientos* en criollo: el aterrizaje del avión en Sabana Grande (Caucagua) y el desembarco en el Puerto de La Guaira.

## **1. Pánico en la pista.**

La pista de aterrizaje donde debía aterrizar el biplano Stearman 1923, prácticamente en el medio de un picnic, se ubicó en Caucagua, a escasos 5 minutos de la encrucijada con la carretera del Parque Guatopo. Unos 90 extras y todo el personal técnico fue trasladado en transporte de la Universidad. La compañía Transervica puso los camiones "batea" donde se trasladaron los automóviles antiguos. Se hizo todo un despliegue de producción, el que correspondía a una secuencia que sólo podría filmarse "ese" día.

Las Fuerzas Aéreas habían accedido a llevar el Stearman auténtico a la mencionada pista pero, para ello fue necesario diseñar una ruta especial (por problemas de vientos y alturas de vuelo) que el Stearman utilizaría para volar de Palo Negro a Valle de la Pascua (¿?) y de allí a Caucagua. Se había hecho el estudio necesario desde helicóptero. Un oficial, piloto de F16, volaría el aparato (me diría en algún momento: *- Esto sí es volar, no lo que yo hago montado encima de una computadora*). Un helicóptero acompañaría permanentemente al avión con el equipo humano y el combustible necesario (se llenaba el tanque con un bidón) para su traslado.

Todo estaba preparado para el vistoso aterrizaje. Pero, la noche anterior a la filmación (el llamado era a las 3:30 de la madrugada), a las 11:00 de la noche, el propio coronel me llamó a mi casa. En la voz le escuché un cierto arrepentimiento por haberse metido en aquello. Me explicó, a manera de advertencia, que solamente aterrizaría una vez. Podía sobrevolar el tiempo necesario, luego aterrizar y luego sobrevolar de nuevo el tiempo que quisiéramos pero, insistió, sólo aterrizaría una vez. Entré en pánico. Era verdad que teníamos una segunda cámara para la filmación, pero, ¿cómo saber que tendríamos una buena toma del volátil Stearman si lo iba a aterrizar una sola vez?. Y, ¿dónde va a tocar tierra?; ¿en qué punto de la pista?; ¿dónde ubico las cámaras? Si se revisa el guión se entenderá de lo que hablamos. Nada, el coronel no salía de su decisión y me pareció imprudente seguir insistiendo ante la posibilidad de que el militar, sencillamente, se negara a volar al sitio.

Esa misma noche se consiguieron dos "zoom" uno para cada cámara, lo que permitiría hacer correcciones de encuadre sobre la marcha.

Llegamos al sitio antes de lo previsto. Aparentemente todo bajo control, los numerosos extras con su glamoroso vestuario, los vehículos antiguos que habían llegado en la noche. Los camarógrafos fueron puestos en antecedentes, prevenidos de que tendrían que obrar a su libre albedrío en el momento de captar el aterrizaje del avión mientras María Eugenia, sola, corría hacia él. Dibujé para ellos muchas posibilidades de resolver el asunto.

Se hizo de día y no me había movido de la pista. El campamento de técnicos y extras estaba a unos 500 metros. Por radio avisaron que el avión y el helicóptero ya estaban cerca. Venían adelantados. Apreté y mande a buscar a María Eugenia. Algo más, mucho más que nerviosismo salió de los ojos del productor de campo, casi imposibilitado de decirme lo que debía: Marialejandra Martín, ¡por primera y única vez en toda la película, no había llegado todavía! Se le había rastreado y se sabía que estaba en camino, pero no estaba allí. Estuve a punto de desmayarme. Vi hacia el cielo y no vi rastros de los aparatos. Grité que me trajeran la ropa de Leal, mi personaje: el terno blanco, el sombrero de Panamá. Caminé unos pasos para separarme de las cámaras y el equipo que, imagino, me veía con lástima, y pensé: cambia el guión, animal, ya pediste la ropa, cambia el guión, piensa algo con sentido en donde Leal sea el que salga con el avión.

A lo lejos avisoramos el helicóptero.

La ropa llegó. Me desnudé mientras veía acercarse el aparato. Las cámaras estaban colocadas a ambos lados de la pista. Le dije a César



Bolívar: *-Va a entrar por la izquierda cúbrelo desde que lo veas hasta que aterrice y se pare. Y al otro camarógrafo:*

*- No me puedo atravesar, tampoco hay más gente para verla detrás de mí, encuádrame aquí (le señalé la cintura) contra este fondo (le señalé un mogotal), contrapica, no importa que veas el cielo, para que no se sienta la ausencia de gente... Cuando el avión venga en esa dirección gira de mí a él y quédate con él, yo entonces vuelvo a entrar en cuadro, caminando hacia él...*

Había cambiado la historia, no sería María Eugenia la que correría hacia el avión, sino Leal. Ya buscaría más tarde, antes de filmar el resto, la circunstancia y los diálogos que lo justificaran. El helicóptero, un Huey como los de Viet Nam, como los de *Apocalypse Now*, sobrevoló nuestras subdesarrolladas cabezas. Detrás venía el Stearman. Amarillo, precioso, como pilotado por *Waldo Pepper*, el propio Robert Redford. Ordené al camarógrafo que me encuadrara. El infernal ruido del helicóptero que ya se apostaba hacia el final de la pista no dejaba oír los gritos histéricos con los que seguramente rogaba calma al equipo. Se posó en tierra el Huey. El Stearman descendió lentamente, cabeceando en lo que parecía un saludo infantil, hipotenso. Entró en la cabecera de la pista, cada vez más bajo. Le di el perfil a la cámara para verlo llegar. Con las muelas apretadas pregunté al camarógrafo si estaba listo. El avión tocó tierra a gran velocidad, pasó por mi lado como una flecha, lo seguí con un gesto de cuerpo, sujetándome el sombrero, actuando a Leal. Permanecí así. sin voltear a cámara, hasta que el Stearman se detuvo al final de la pista al lado del helicóptero. Volteé a ver al camarógrafo. Con los ojos desmesuradamente abiertos me dijo tartamudeando:

*- No lo agarré. Pasó más rápido de lo que creía.*

La otra cámara, la de César, tomó lo que la película muestra del aterrizaje (el Stearman solo, casi tocando tierra).

Bueno. Fue así. Así son las cosas. Lo que filmé después, esa tarde, se corresponde a los cambios que estuve obligado a hacerle al guión allí, mientras me deshacía de los nervios. Es Leal quien se acerca al Stearman, rodandito en tierra, para saludar a su piloto.

No quedó mal después de todo.

## **2. Los vientos de Áulide en la Guaira.**

No hubo ninguna secuencia a la que tuviese tanto miedo físico como al desembarco del "Arnus" en el Puerto de La Guaira. Habían muchas variables que estimulaban mi inseguridad. 200 extras con lo que hay detrás de producción de época: vestirlos correctamente, peinarlos. Y luego, a nivel

de shooting, la presencia de más o de menos era determinante. ¿Tendré los 200? ¿No habrá demasiadas mujeres? La información por fotografías era sumamente precisa. Los vapores grandes, de mucho calado, no entraban al puerto y desembarcaban a sus pasajeros en los lanchones salvavidas. Habíamos conseguido prácticamente una reproducción facsimilar de estos botes: los llamados "balleneros" de la *Armada Venezolana*. A sabiendas de que la aduana de la época era una concesión a los ingleses, habíamos ubicado a un buen grupo de figurantes con traza apropiada: rubios, pelirrojos. Pero era, insisto, el manejar al descampado a los extras para crear ese ambiente que tan bien retrataban las fotografías, lo que me preocupaba. Desde un principio decidí que esa secuencia tendría un llamado de madrugada, que ensayaría hasta lograr una buena puesta en escena y que, cuando estuviera seguro, filmaría. No había problemas con la luz pues el desembarco podía ser a cualquier hora del día. Podía comenzar a ensayar a las 6 del mañana y comenzar a rodar a las 3 de la tarde. Lo que quería era un digno resultado. En realidad eran dos secuencias: el desembarco propiamente dicho y el abordaje del automóvil de Tío Eduardo.

La preocupación y la responsabilidad con esa secuencia se multiplicó cuando dos días antes vi el trabajo escenográfico que habían realizado allí, los entonces estudiantes de arquitectura, Gonzalo Denis Boulton y Valentina Hertz. Era mucho mejor de lo que esperaba y estaba hecho con materiales de desecho del propio puerto. Se me humedecieron los ojos de emoción y agradecimiento.

El día anterior al rodaje del Puerto, filmando en el Hotel Miramar (equivale a la Heladería de Macuto, Sec. 4) surgieron muchos problemas, todos insalvables, de manera que no pude terminar, por más esfuerzo que hicimos, en esa jornada. Al día siguiente, cuando según lo planeado ¡desde hacia tres años!, debía estar ensayando el desembarco en el puerto, me encontraba filmando todavía en el Hotel Miramar...

No quiero recordar el nerviosismo con el que veía pasar las horas mientras el equipo de producción destacado para el puerto iba y venía y me miraba con desesperación.

Llegué al Puerto de la Guaira a las 2:00 de la tarde. Comenzaba a caer una ligera garúa, pero peor: por el este oscurecido se veía venir, claramente, la lluvia fuerte. Lidia Córdoba, la productora ejecutiva, me informó seca, seria y dramáticamente la situación: la gente se moría del calor, pero sobre todo se sentía molesta por el tiempo transcurrido allí desde la madrugada, sin hacer nada. Los marinos (16) que remarían los botes, comandados por un oficial de baja graduación amenazaban con irse por un compromiso que a cierta hora tenían en alguna parte. Muchos extras almorzaban en ese momento. Hubiera sido suicida decirles que dejaran su

almuerzo para filmar. Comenzó a llover suavemente. No podía filmar ni que quisiera. Casi lo agradecí. Eso permitió que se terminara con premura el almuerzo y que se alertara sobre la inminencia de la filmación. El oficial se me acercó y preguntó cuánto más estarían allí. Le expliqué que cuando saliera un poco el sol procederíamos. Tenía dos cámaras otra vez. Y la grúa. Salió el sol y corrí a seleccionar a los extras que bajarían de los botes. No estaba previsto que los botes salieran al mar. Era el desembarco solamente. Coloqué las cámaras en los sitios previstos y refresqué violentamente los diálogos con los actores. Entonces comenzó a llover de nuevo. Los extras corrieron a los galpones, a asarse de calor otra vez. Me di cuenta de que no podría filmar aquella secuencia ese día. Pero, ¿y entonces? Tendría que eliminarla porque nadie, ningún extra volvería a pasar por aquello. No podía pedirles, después de un primero, un segundo día de filmación. Era una ridícula falta de respeto. Aflojó la lluvia y algo me dijo que debía filmar pero sin sonido. Sin saber exactamente qué haría, me subí a un enorme "container" y pedí a los extras de los botes que se subieran y a los marinos que remaran mar afuera, que se alejaran. Sólo era una estratagema para pensar, para dar tiempo a que algo se me ocurriera. El oficial se subió al container y me reclamó la hora. Le espeté: - *Oficial, el Contralmirante Díaz Ceballos me garantizó que los marinos estarían hasta que la filmación terminara y esto todavía no comienza.* Demás está decir que el Contralmirante Díaz Ceballos era un personaje inventado en el momento para salir del paso. El oficial bajó de mala gana pero ordenó a los marinos.

Fue allá arriba, con la amenaza de lluvia, mientras daba órdenes por el megáfono a los botes para que se alejaran, mientras disponía que la grúa se colocara paralela al borde del muelle, mientras indicaba dónde colocar la segunda cámara, que urdí la acción que filmaría sin sonido directo, mandando los diálogos al demonio. Una acción que pudiera entenderse sin ellos. El bote de Maria Eugenia vendría acercándose y ésta con gestos buscaría a su gente. Tío Eduardo mostraría un carnet (*¡¡Denle a Memi (mi hermano, el Tío Eduardo) un cartoncito que parezca un carnet!!*) Un funcionario, luego de revisar la credencial, lo dejaría entrar, bajar al área de apeo de los botes. Eso me permitiría aislarlo y crear una pequeña situación dramática. Designé, todo desde allá arriba, grupos de extras que recibirían a los distintos viajantes (*¡¡Usted, usted, usted y usted, van a recibir a la señora de morado que viene con la niña en el bote!!*) Di las instrucciones a los extras, de cómo moverse mientras no llegaban los pasajeros, les gritaba de donde a donde debían desplazarse. Comencé a filmar la acción de Tío Eduardo (ya con el carnet) con la cámara de la grúa para ganar tiempo y paralelamente instruí a la otra cámara (con zoom) para que "cazara" gestos de grupos en plano medio cerrado y/o primeros planos. Amenazaba, más que gritaba, sobre que una cámara no viera a la otra (*-¡¡Naturalidad, naturalidad, no se volteen, carajo...conversen viendo los botes!!* ) A distancia, por el megáfono, instruí a los pasajeros para que no

exageraran los saludos y abrazos que se producirían cuando bajaran de los botes y fueran recibidos por quienes pasarían por ser sus familiares (¡pero es que no habían ensayado, no podían saber, no habían visto a quiénes los recibirían!) Ordené entonces que los botes se fueran acercando, mientras filmaba aquí cerca. Gritaba a César las instrucciones mínimas (- ¡César, toma en plano entero el bote! ¡María te están filmando, cuidado! ¡Trata de acercarte a María, César! ) En tierra había marcado las acciones de los negros estibadores (- ¡¡El del pañuelo rojo, termina de poner ese baúl, coge las maletas del que tienes al lado!! ). Nunca se lo pregunté al segundo camarógrafo, pero es obvio que él, por las instrucciones que yo vociferaba, "cazaba" las acciones que referían mis órdenes.

Los botes llegaron al muelle y se produjo el desembarco. María y sus familiares se desenvolvieron a la perfección. Todo improvisado, sin los diálogos que habían ensayado, surgieron los personajes. Un poco sordo al bullicio reinante, observé emocionado lo que se estaba produciendo allá abajo. Era el resultado del trabajo. Del trabajo de todos nosotros. Allí, en medio de aquella enorme improvisación en donde nada se correspondía a lo planificado. En aquel inmenso escenario al aire libre que por tres años había temido, ahora, sin un ensayo, César Bolívar sabía qué hacer, registraba a una María Eugenia Alonso alegre y encantadora que saludaba a un Tío Eduardo ladino y preciso, a una María Antonia repelente y artera, a unos primos preciosos, enamorados de la recién llegada.

Y el contexto, la masa humana, funcionaba, reaccionaba y se movía apropiadamente.

Triunfaba una noción del cine, aquella nuestra que más que declarar habíamos puesto en práctica. Nunca antes me había sentido menos subdesarrollado.

Quedó decente aquello. Todavía hoy me emociono al recordarlo. Pero, al margen de la emoción, ¿no es verdad que esa gigantesca improvisación que en dos horas escasas produjo una secuencia que normalmente y ensayada se hubiera llevado una jornada, pudo producirse porque estábamos preparados? Puede parecer obvio en el caso de los actores, pero no tanto en el caso del director. Un hijo de puta presente en la filmación, al referirla, dijo que yo había salvado la secuencia más por experiencia como dirigente político que por condiciones de director. No es verdad. Lo que el director hizo o salvó, fue por el muy grande e intenso trabajo previamente desplegado, preparado, realizado a propósito de la película. Ese trabajo que hemos venido reseñando en estas páginas.

Hubo, por parte del director, conocimiento del guión como una totalidad, por descontado un gran conocimiento de los personajes y por

sobre todo, un percatarse del futuro estilo de la película, ése que en aquella jornada comenzábamos a consolidar.

### **Sacrificio de mariposa o adiós detrás de un biombo.**

Si se revisa el guión en la parte que llamamos "cortejo de Leal", secuencias de la 63 a la 73, se verá que comienza con María Eugenia, Leal y Clara presenciando una función de *Madame Butterfly*. Se señala en esas escasas 7 líneas que la música de *Butterfly* será el fondo de las otras nueve secuencias. Al ver la película se notará la gran diferencia entre lo sucintamente reseñado allí y la secuencia filmada.

Colocar una invitación a la ópera como parte del convencional cortejo que Leal hace a María Eugenia fue una idea bastante obvia. Que la ópera fuera *Butterfly*, sale de la lectura de un trocito del diario de Teresa escrito en el sanatorio de Fuenfría, en donde anota que oye, con Lidia (Cabrera) la ópera de Puccini. Nos parecía atractivo representar un trozo de la ópera con lo que ello tiene de vistoso, de interesante por ser espectáculo dentro del espectáculo y hasta por ser relativamente fácil de producir, habida la existencia de dos teatros que cubrían la época: el Nacional y el Municipal. Pero no sabíamos que íbamos a ir acomplejando la secuencia hasta convertirla en una especie de emblema, estilístico y de sentido, de la película. La secuencia de *Butterfly*, llegamos a decir, es la película.

El argumento interno que, poco a poco, se fue creando para esta secuencia es como sigue: Oímos una música bella, pesadosa. Partimos de un close-up de María viendo al frente, llorando. ¿Llorará por algo relacionado con el reciente "speech" que Tío Pancho le hizo en El Calvario?. No, vamos abriendo para descubrir que estamos en un palco de un teatro y la acompañan Clara y otras personas desconocidas. También está Leal quien mira, con binoculares, en otra dirección distinta al escenario. Mientras María continúa llorando, Leal baja los binóculos y se dispone a ver lo que sucede en el proscenio que ya vemos por nuestro progresivo alejamiento con dolly. Efectivamente, se ve el escenario, las candilejas y lo que sucede en el final de *Butterfly*: Cio Cio San, destrozada, pone una venda a su hijo y se coloca detrás de un parabán, uno biombo, para allí suicidarse. La cámara debía mostrar esto primero, y sólo cuando estuviéramos detrás del parabán, debían verse los dos tramoyistas al lado de Pinkerton esperando su entrada. Luego vendría la muerte de Cio Cio San, el acercamiento a los dos personajes, la entrada (en realidad salida de cuadro) de Pinkerton a escena y el "two shot" de los tramoyistas para que uno de ellos advirtiera al otro llorando e hiciera un gesto, primero de sorpresa y luego de ¿reconvención?. Después, mientras continuaba el dolly, se iniciaba el zoom para llegar a, prácticamente, big close up del tramoyista que se secaba las lágrimas.

La revelación del espectáculo dentro del espectáculo, la doble interpretación del llanto de María, la displicencia de Leal, el tercer espectáculo dentro del segundo al aparecer los tramoyistas, la referencia a la sensiblería general y por último la introducción del sacrificio femenino a través del argumento de Butterfly, redondea, resume prácticamente, a la película como discurso.

Es más, anticipa el doble final.

Se llevó un día filmar esa larga plano secuencia. Yo estaba, como Leal, en el palco. Cuando la cámara nos abandonaba, salía corriendo, daba la vuelta y llegaba justo cuando la cámara se encimaba sobre el tramoyista llorón.

Cuando vimos los "rushes" había tres cosas que no eran correctas: primero, la cámara descubría a Pinkerton y los tramoyistas al mismo tiempo que la acción del escenario (se veían el fondo), Segundo, César había indicado a Ricardo García, el tramoyista que volteaba para ver al otro llorando, que volteara a verlo dos veces, en vez de una, con respectivos gestos desaprobatorios. Esto daba una mayor impresión de burla. No era lo planteado. Tercero, el movimiento del dolly era más inestable e irregular de lo que imaginaba. De haber tenido en aquella época "video asistent", la cosa no hubiera pasado del primer ensayo sin que estos asuntos se corrigieran, pero era otro momento. Lo cierto es que perdimos ese día de filmación. Decidí repetir la secuencia.

El día designado, y puestos en antecedentes todos los que debían, se refilmó.

Quedó peor que la vez anterior. En esta oportunidad el dolly brincó en momentos de manera inaceptable y los tramoyistas no estaban, por actuación, ni remotamente a la altura de la primera vez.

A pesar de las buenas intenciones, quedó peor.

No fue posible refilmar de nuevo. La secuencia que puede verse en la película es una de las tomas, la mejor, del primer día.

Así son las cosas.

### **El ojo del huracán. Método en la locura.**

Entrar al *Aula Magna*, a ese gran interior donde, además, sabíamos que terminaría la película, hubo un cambio total. El ritmo de trabajo trastocó el ritmo personal de la gente. Comenzó a parecer otra película. No mejor ni peor sino otra película, más vibrante pero mucho más oscura.

Los recursos nunca alcanzaron. Lo que conseguíamos se invertía y seguía faltando. Eso convierte a una película en un terreno de juego donde las operaciones se realizan de acuerdo al costo que tienen. Pero en el caso de *Ifigenia*, el departamento de producción me protegió tanto como fue posible. Me enteraba de algún problema grave ya cuando era inevitable escondérmelo. En algún momento asumí, personalmente, la producción, pero esto no desdice de la capacidad ni la entrega de quienes se ocupaban de dirigir el área. Es que, volvamos al comienzo, era una película de seis millones de costo final, haciéndose con millón y medio de bolívares.

La película fue haciéndose más oscura y hacia adentro. Perdí, a mis ojos, el atractivo de los exteriores que la oxigenaban. Algunos, no sé cuántos, perdieron también la brújula. No entendían para dónde iba el film, a pesar de que el guión estaba allí (¡es que ahí estaba sólo el relato!). No fue una coincidencia. A poco de entrar en el *Aula Magna* comprendí que tenía rato filmando un guión y no haciendo una película. Comencé un proceso duro, desgarrador de soledad y análisis. De incomunicación, se diría. La operación física con la que enfrenté el asunto llevaba a eso: al aislamiento, la disminución de las consultas, un aparente grado de arbitrariedad en las decisiones técnicas, profesionales (mandé a construir de nuevo el cuarto de Tío Pancho porque necesitaba filmar un nuevo plano que consideraba indispensable: aquel donde María ve a Pancho en silencio mientras la cámara hace travelling por detrás del copete de la cama). Comenzó el amor/odio.

Tomé por norma llegar al set mucho más temprano y buscar pistas, en el guión, en los sets armados, que me ayudaran a sentirme seguro o a enmendar lo que hubiera que enmendar. Sólo a los actores me acerqué todavía más. Reconozco que un poco compulsivo.

De lo realizado en los sets cabe recordar las dos peores secuencias del film: la fiesta de Pancho a María Eugenia, en donde el divorcio de planos entre María/Pancho y el resto del conjunto humano todavía hoy me da vergüenza. Por otra parte el, más que tartamudeante, epiléptico encuentro entre María Eugenia y Gabriel en casa de Mercedes Galindo. Éste fue filmado, originalmente, en un solo plano secuencia que resultó, literalmente, arrastrarse de lo lento. Para corregirlo, más tarde, inventé los infelices "off" de María Eugenia y filmé los primeros planos de ésta. Hoy día no sé si hubiera sido preferible quedarme con el plano secuencia.

A medida que la película se aproximaba a su fin, la depresión aumentó. Pero mantenía y aumentaba mi actividad, física, objetiva, de trabajo. De manera que el nivel no decayó.

Un día, dirigiendo a María en la secuencia de la rabieta en el piano, supe que las cosas seguirían cambiando y probablemente se complicarían por mí. Acababa de lograr algo bueno, buenísimo, dirigiendo a María. Hice una pausa y me aparté para tomar agua. Desde allí noté cómo en el ambiente flotaba una carga de admiración por lo recién sucedido. Todo parecía estar en suspenso. Quiero decir, suspendido mientras yo tomaba agua. Tenía el guión abrazado con un brazo. María, sonreída, esperando, me miraba. Volteó *el Gusano* a verme. María Simonette también. Y yo sentí, lo juro por mi madre, que era una ridiculez lo que estaba haciendo y que qué hacía yo logrando que esa niña dijera aquello bien. Sentí que eso era pueril, mentira, inútil y otra porción de cosas más. Terminé mi agua y esperé un poco. Cogí aire, sonreí y dije: -Ya ensayamos bastante, vamos a rodar.

### **Desnuda despedida.**

El final de *Ifigenia* es producto de esa depresión que terminó haciendo que la obra no me interesara más que el proceso de hacerla.

Esa patología devino en que el día de la filmación del final, el último del rodaje de la película, conversara en privado con Marialejandra sobre lo que ahora no haría.

Era un tema permanente de conversación entre nosotros la complejidad de la actuación al final de la película. Ella frente al espejo. El desnudo. Habíamos hablado mucho a propósito de las multitud de emociones que se sobreponían en la mente de María Eugenia Alonso cuando abrazaba el vestido de novia para luego proceder a desnudarse. De hecho, habíamos considerado la escena final de San Nicolás, también frente al espejo, como un ensayo o prólogo de esta secuencia.

María sabía que lo que iba a comunicarle en ese momento era ya una decisión tomada.

Me escuchó en silencio decirle que olvidara las emociones intensas y un poco indescriptibles de las que siempre habíamos hablado. Que debía quedar seria, seca, después de que Gregoria trajese el recado, el cuento de Gabriel. Que tomaría el vestido y lo vería como un entomólogo ve un insecto de costumbre. Lo atraería hacia ella y se lo colocaría por encima, como probándose. Luego lo dejaría caer y procedería a desnudarse sin ningún tipo de emoción reflejada.

Finalmente, le dije que recordara sus ejercicios de improvisación. Yo iba a colocar un chasis de 400 pies en la cámara. Cuatro minutos de película aproximadamente. Ella debería hacer el ejercicio de "despedirse del cuarto". Podía hacer lo que quisiera. Preví que podría salir del set, de manera que



me planteé mover la cámara antes de que se pusiera la bata y así dejar libre la puerta del decorado y la posibilidad de paneo.

Creo que María, en lo profundo, entendió qué pasaba. Se tomó su tiempo para concentrarse y cuando estuvo lista me avisó. Yo sólo di cámara.

Ella ha podido quedarse inmóvil cuatro minutos y eso hubiera sido el final de la película. Hizo lo que puede verse filmado. Eso o lo otro, lo que ha podido ser, era lo que yo quería.

### **La didáctica del Orden y el Caos.**

¿Dónde estuvieron y qué hicieron los pasantes en rodaje?. En todas partes y haciendo de todo. Reconozco que el área diaria asignada se convirtió en algo pretextual para que estuvieran allí. El pasante de ese día en *Sonido* hacía lo suyo, pero advertía que el lío gordo estaba al lado en *Dirección* o *Fotografía*. El verdadero aprendizaje se produjo (si el pasante se dispuso, si se abrió a eso) en la vivencia del fenómeno como totalidad. En la percepción de la película como "un microcosmos riquísimo, con tendencia permanente al caos". En esa tendencia al caos, el orden pretende establecerse con la división del trabajo, los departamentos, la áreas. Y el director concierta y jerarquiza, abre y cierra caminos, decide siempre. Todo en medio de ese caos que ahora nos parece, casi lo sabemos, calculado.

La crisis de dinero hizo que dentro del *Aula Magna*, tomáramos la decisión de que, durante un lapso, los pasantes se incorporaran al área de *Dirección Artística*, en donde los problemas de escenografía nos devoraban. Hubo algunos que no quisieron. Recuerdo a dos que una mañana muy temprano acudieron al llamado. Les tocaba el área de dirección. Ese día el trabajo era febril. Se luchaba por terminar un set que ya tenía retraso. Estos dos estudiantes se enteraron del traslado a *Dirección Artística*, a *escenografía*, y se negaron de plano. Se marcharon. Yo los vi a media distancia salir y ellos me vieron y pensé: ¡qué ironía y qué lástima!, lo de ellos hoy era la dirección y se pierden de ver al director claveteando un backing...

La mayoría de los pasantes se apropió de *Ifigenia*, la hicieron suya. Se instalaron en ella y ayudaron a sacarla adelante, hombro a hombro con el personal profesional de la película. Fue en el set del *Aula Magna*. Un día jodidísimo que había roto cuerpos y almas. Se me acercó Lidia Córdoba, la super-productora que chequeaba ¡hasta el pan de los sandwiches!, un ángel protector que hasta el último momento intentaba conseguir lo necesario y capaz de cualquier sacrificio para que la película fuera mejor y marchara. Yo estaba solo, despatarrado, hundido en una poltrona del set ya obscuro de la casa de *la Abuela*. Veía en

el cielo, las nubes de Calder como una ironía sobre nuestras cabezas. Lidia se me paró enfrente y espero que la mirara para decirme:

- *Tú sin estos muchachos no terminarías esta película.*

*Hace rato se hubiera parado.*

Sonrió infantilmente (como una niña pasante), dio la vuelta y se fue...

Como sólo ocurre en las buenas películas, Lidia resumió en un corto parlamento el "asunto" de todo aquello.

### **Postproducción.**

La película filmada, ahora lo sé, para los efectos creativos, estaba hecha, lista. El montaje de *Ifigenia* no tuvo bemoles ni misterios. El material y el excelente montaje de Alberto Torija, dieron lugar a una película enjundiosa, de ritmo lento, con espacios internos para pensarla y 135 minutos de duración.

Pero la postproducción en general fue dificultosa. La falta de dinero continuaba y el endeudamiento, por ende, también.

### **En el terreno de los contratiempos.**

Juré que citaría por siempre lo que de seguida cuento. Que no lo olvidaría.

El atropello perpetrado contra la película, a punto de estrenarse, por Marta Colomina de Rivera, la entonces presidenta del Canal 8.

El remitido que publicamos entonces, habla por sí solo. Anoto que a propósito del caso, Marta Colomina, a través del Jefe de Relaciones Públicas del Canal 8, un periodista de farándula llamado Jesús Bustindui, hizo una campaña de desprestigio hacia la película y hacia mí. Aparecí en las crónicas de farándula como un buscador de publicidad.

Pero eso ya no tiene importancia. Sólo cumplo la promesa de no olvidarlo y citarlo.

### **Abecedario para una sala oscura (apuntes finales sobre aprendizaje y enseñanza del cine).**

La experiencia *Ifigenia* puede calificarse como un gran espacio de enseñanza que propició el aprendizaje. Un espacio abierto al aprender, más que de enseñanza sistemática. De ninguna manera fue un taller para los estudiantes, aunque hoy día no sé: el conocimiento cinematográfico tiene tan peculiares maneras de adquirirse y ejercitarse, que ya no sé.

Han pasado 10 años de esa experiencia, pero el proyecto *Tosca* es de ayer. Y me pregunto si en este país, hoy empobrecido y en donde la tecnología instalada de cine y televisión tiene tan peculiares características, estamos enseñando lo debido en el sitio correcto.

Hablemos concretamente de la *Mención Cine de la Escuela de Artes*.

Comenzamos estas páginas diciendo lo imprescindible que es diferenciar el medio, del lenguaje. El medio cine puede tener con el medio televisión la coincidencia en el uso del lenguaje. Ya sabemos que éste siempre estará condicionado por el uso social de cada medio. Pero ahora no vamos a hablar de las diferencias entre cine y TV. Acordemos llamar "medio" al canal y lenguaje a aquello que nos permite articular el mensaje.

El medio es utilizado por distintos tipos de comunicadores con formación académica: sociólogos, periodistas, médicos. En cualquiera de las facultades o escuelas donde se forma a estos profesionales, existen equipos, talleres, materias concretas que les enseñan a comunicarse mediante la tecnología del medio. Conozco la existencia de talleres de cine en las escuelas de sociología, antropología, medicina y, por supuesto, periodismo. Bien, es fácil imaginar qué cosa enseñan propiamente en estas escuelas: el correcto manejo de herramientas de registro y procesamiento de imágenes. Es decir, el apropiado uso de las cámaras y de los aparatos de edición. Lo indispensable para que en sus áreas, en sus estudios y trabajos respectivos, puedan "mostrar" lo que les interesa, acompañado, seguramente, de los textos que "explican" lo mostrado. Ellos se apoyan en el milagro que significan y las ventajas que aportan las películas de alta sensibilidad, las cámaras de video con lentes muy luminosos, el foco automático, el steady interno, etc, etc. Manejar los artefactos es lo indispensable para su objetivo. Por otra parte deben aprender un mínimo de alguna sintaxis expositiva (que ya está a la venta en programas de CDROM) que les permita la articulación de un discurso lo más inteligible posible.

Pero, me pregunto, ¿es eso lo que debemos enseñar, por ejemplo, en los *Talleres de la Mención Cine de una Escuela de Artes*?

Creo que, allí, en los talleres, enseñar lenguaje es más importante que que ninguna otra cosa.

Debemos enseñar cómo decir a través del medio, pero no a la manera del sociólogo, del médico o del periodista (¿se ve bien la imagen, está clarita?), sino a la manera que compromete un lenguaje casado con los conceptos de arte, poesía, pensamiento abstracto, juego y todo aquello a lo que he hecho referencia, especialmente en la primera parte de este trabajo.

El manejo de los instrumentos crea un fetichismo especialmente peligroso cuando se trata de jóvenes, de seres que se inician en el estudio. De seres que pretenden "decir" a través del medio audiovisual. Pero sabemos que lo que permite el uso exitoso (¿?) de una máquina editora es la capacidad de "expresión" de quien la maneja. Es el manejo, el correcto (¿?) manejo del lenguaje. Cualquiera puede operar con pericia una moviola, mas sólo unos pocos pueden montar inteligente y apropiadamente una película.

Mas no neguemos la necesidad de aprender el manejo de los instrumentos. Sólo estamos abogando por establecer prioridades dentro de la totalidad de lo que es necesario enseñar.

En principio, en general, el objetivo de una *Mención Cine*, de toda ella, debería ser procurar el conocimiento del lenguaje ¿específico? que permita a quienes se formen analizar las obras que ha creado ese lenguaje, y la eventual utilización del mismo para la obra propia. Con esta óptica se justifican perfectamente las tres áreas fundamentales de: historia, análisis y creación.

### **Breve interpolación para juzgar -sólo un poquito- la estructura de mi pequeña casa...**

¿Qué es la Escuela de Artes sino una escuela de lenguajes donde se estudian los particulares de: el teatro, la música, el cine y la plástica. En cada mención se estudia, de una u otra manera:

- Las obras ya creadas con ese lenguaje (historia).
- La estructura, el comportamiento del lenguaje con el cual se produce la obra (la obra como producto del lenguaje: análisis).
- Las posibilidades aplicadas de ese lenguaje para producir nuevas obras (talleres de creación).

Pues bien, esto no es otra cosa que una **Escuela de Lenguajes** que no se ha asumido y/o definido como tal, creo que por los rigores y exigencias que ello comprometería.

### **... Fin de la breve interpolación.**

### **Pedagogía sin enseñanza.**

Volvamos a los Talleres de Cine. Se trata de dar prioridad al lenguaje, pero ¿cuál es el lenguaje a conocer, a aprender, a enseñar? No es, solamente, el resultado de las operaciones mecánicas dependientes de una tecnología: porque no pretende ser solamente inteligible, referencial. La

enseñanza del lenguaje del arte, del lenguaje artístico a través del cine, es el verdadero reto de los Talleres de una Mención Cine en una Escuela de Artes.

Así, más importante que saber cómo lo hicieron, es saber por qué Néstor Almendros o Storaro crean esas luces dependientes, coherentes con el discurso general del film -cualquiera que éste sea-. O por qué razón la luz en esa otra película parece no decir nada, no significar nada.

Algo fundamental es poner de acuerdo a los profesores de la Mención Cine sobre una concepción de lenguaje más o menos coherente y partir de allí hacia las funciones docentes particulares, las de cada quien.

Creo que específicamente en los cuatro Talleres de la Mención, debería invertirse el tiempo en enseñar a utilizar el lenguaje. Creo que la fórmula de intentar hacer cortos colectivos tiene serios riesgos en la medida que se contaminan engañosamente de "creatividad" al intentar, por ejemplo, hacer el guión entre todos durante un semestre. Creo que el riesgo de perder el tiempo es inmenso.

Los estudiantes más adelante se reparten unos cargos y planifican y, por último, muy emocionados seguramente, se ven unos a otros desempeñando esos cargos durante la filmación de la pieza. Si se termina, probablemente se edite. O no. Porque entiendo que algunas veces no llegan a completarse. Y es que el grave defecto de estos cortos, a los que parece haberse reducido el trabajo de 4 talleres consecutivos (2 años), es que, cuando más, facilitan la posibilidad de aprendizaje. Pero el taller no enseña. Los profesores de taller tendrían que enseñar sistemáticamente.

Claro que no es fácil para alguien, cuyo oficio es hacer cine, enseñar lo que sabe hacer. La naturaleza del lenguaje que maneja es compleja. Pero es necesario, indispensable y posible hacerlo. Sobre todo porque se trata de estudios universitarios. De la Universidad Central de Venezuela. No de un instituto tecnológico.

Debo reconocer que hace años, cuando recién ingresaba al personal docente de la escuela, tuve una airada discusión con el profesor Roffé (tutor de este trabajo) a quien sólo me faltó tachar de fascista-represor. La discusión fue a propósito del tipo de enseñanza que debía impartirse en los talleres. Bueno, el tiempo y la experiencia, ésa que de alguna manera reflejan estas cuartillas, me han hecho darle la razón.

Me parece que antes de distraer a los estudiantes haciéndolos abordar trabajos de creación colectivos, es necesario exigirles trabajos

parciales, previa explicación del objetivo de los mismos, en donde el estudiante tenga que filmar y editar de acuerdo a esos "parámetros exigidos". Eso producirá materiales para una discusión colectiva, en donde el profesor puede enseñar lo que sabe a los estudiantes presentes.

El tipo de trabajo debe ser simple en su estructura. Ejemplo: el profesor entrega los diálogos de una corta conversación que se desarrolla en una mesa redonda. El estudiante deberá filmarla, o grabarla en video, sin sonido. Nada de distraer poniendo en evidencia la aptitud o ineptitud del estudiante para la dirección de actores. Se trata solamente de ver cómo maneja los ejes. Este ejercicio, debe estar precedido de una clase sobre ejes. De una enseñanza por parte del profesor.

Otro ejemplo: se da al estudiante un pequeño guión: un personaje parado en una esquina voltea y ve a otro parado en la otra esquina (sí, 100 metros). Echa a correr y el otro lo persigue. En un lapso de 60 segundos el perseguidor casi debe dar alcance al otro. Luego el perseguidor debe caer y quedar en el suelo. El otro, sin interrumpir su huída, debe seguir alejándose. Para este ejercicio se establecería la duración total del ejercicio y se exigiría utilizar solamente "subjetivas" de los dos personajes. Nada de planos externos ni de dirigir actores. Se trata de analizar y discutir el manejo de las distancias, su efecto dramático, su credibilidad, la ruptura del tiempo real, la creación de un ritmo.

¡Y se van enseñando las cosas! Los estudiantes ya se encargarán de introducir, emocionados, su lustre y van a dirigir a los actores y los van a vestir y a maquillar y se van a buscar una locación equivocada que les entorpecerá el verdadero objetivo del trabajo. Y cerca, debe estar el profesor para estimularlo si, a pesar de todo, aquello le quedó bien. O para hacerle ver que lo hecho no respondió a lo exigido y por qué es así y no de otra manera y corregirlo y "reprimirlo" y enseñarlo.

Creo que en el momento cuando se pueda, cuando toque hacer un corto, el guión debe quedar fuera del taller. Debe entregarse un guión preparado especialmente por alguien apropiado: el profesor, un taller anterior de guión, un guionista neto. Y el taller comenzará, obviamente, por discutirlo. Pero no debe contaminarse, distraerse, el trabajo de taller con un proceso que exige verdaderos especialistas y para el que se requiere condiciones peculiares y vocación.

El Taller debe asumir ese guión como una obligación y asumir las labores conducentes a realizarlo: el guión técnico (que yo insisto en llamar "visualización"), el trabajo de producción, dirección, etc. El profesor debería supervisar previa y posteriormente todas las actividades de los estudiantes. En algunas estar presente, no para intervenir necesariamente, sino para

aprender. No debe dársele a los estudiantes la siempre falsa impresión de absoluta libertad. En todo caso, la enseñanza no debe reducirse a un juicio postrero frente a la obra terminada, una vez que lo bueno o lo malo ya está consumado.

Por otra parte está el preguntarse permanentemente, en voz alta, frente a los estudiantes, para intentar formular respuestas, ¿qué hace de éste o aquel trabajo una obra artística? ¿Dónde está esa condición? ¿Cómo puedo yo manejar este lenguaje para acceder al terreno del arte?

Porque estas preguntas son las que interesan a unos Talleres de Arte. Si no se está de acuerdo sería preferible mudarse a otra escuela, Periodismo, por ejemplo, y explotar allí las enormes posibilidades del medio.

Olvidarse, cómodamente, del lenguaje.

### **En el fin esta el comienzo.**

Y esto es todo lo que por ahora puedo decir. El montaje, ya iniciado, de *Tosca* espera impaciente por mí. Agradezco con sinceridad la oportunidad que se me brindó de alejarme por larguísimos días del sincretismo de hacer cine. Ha sido un verdadero regalo obligarme a pensar en todas las cosas que ahora expongo.

Tal como siempre, por fortuna, para que de nuevo el brazo del *Alma Mater* juzgue.